

GEREMIA RE

LUCIO GALANTE

1. Dalla formazione alla I Biennale romana

Nel Novembre del 1912 così scriveva un amico al futuro suocero di Geremia Re: «Carissimo Savina, ho ricevuto il ritratto, molto ben riuscito, ed assieme ai miei ringraziamenti vivissimi, ti prego di esternare al tuo amico i sensi della mia ammirazione per il lavoro eseguito, che denota veramente molta capacità e vocazione alla pittura. Certo il tuo amico farebbe bene a studiare in qualche istituto di belle arti dove vi sono pure delle borse di studio...». Nel Novembre dell'anno successivo il capitano della Regia Guardia di Finanza, Tommaso Pastena, così rispondeva all'artista: «Ricevetti la sua lettera, ed a qualche giorno di distanza il suo ritratto, del quale fo i miei elogi, perché in confronto della cartolina, è somigliantissimo. Però come da promessa, sono ancora in attesa di ricevere il suo telegramma da Roma, che mi annunciava per il giorno 16...», concludendo con la dichiarazione della sua disponibilità a dargli una mano «a farsi un nome». In assenza di questi due ritratti è impossibile verificare a quale grado di padronanza tecnica fosse allora giunto Geremia Re, contando egli ormai diciotto anni, né il pur positivo apprezzamento dei due destinatari può aiutarci a immaginare le eventuali qualità; oltre al canonico rispetto della somiglianza fisionomica, che nel primo dei due ritratti s'allargava al riconoscimento di «molta capacità e vocazione alla pittura», un riconoscimento, che, tuttavia, poteva essere di circostanza, pure in presenza di un evidente rapporto di amicizia tra i due interlocutori, per cui resta solo la certezza che il proporsi di Geremia come ritrattista, lascia supporre che a tale pratica doveva essere stato istradato, anche per il peso che assunse in seguito il ritratto nella sua produzione. Credo, allora, che la risposta sia proprio nella notizia, riferita dal suo allievo e amico Lino Suppressa¹, di una prima educazione ricevuta da Giovanni Stano, un pittore di formazione accademica, che svolse una intensa attività di ritrattista e la cui pittura si mosse sulla linea di una sostanziale fedeltà all'insegnamento accademico della correttezza e precisione del disegno². Questa educazione spiega, inoltre, la documentata assiduità di Geremia nella pratica del disegno. Nella, già resa nota, lettera, che egli scrisse ad un suo amico nel giugno del 1911, tutto ciò che racconta delle sue giornate romane parla di una vocazione ormai pienamente rivelatasi. Non perde, infatti, l'occasione di poter visitare l'Esposizione Universale, nella quale ad attrarlo sono «i meravigliosi disegni di Leonardo da Vinci e di Michelangelo e d'altri»³, dedica le domeniche alla visita delle bellezze antiche, persino la partecipazione alla messa domenicale in S. Maria Maggiore è distratta dal fascino che esercitano su di lui i dipinti e le sculture lì conservate⁴, e soprattutto costante e assiduo, mattina e sera, è l'esercizio del disegno.

La decisione di iscriversi a una scuola d'arte non dovette tardare. E' documentato che nel 1914 risultava ammesso alla Scuola delle Arti ornamentali. Un attestato, manoscritto, del suo maestro di Plastica decorativa, lo scultore Lorenzo Cozza, dichiara, infatti, che egli aveva completato «in pochi mesi» e «con lode», «distinguendosi per assiduità, profitto e condotta ottima», il primo e secondo corso, risultando perciò idoneo a frequentare il terzo⁵. Con tale formazione fu, poi, ammesso al Regio Istituto Superiore di Belle Arti, come attesta una certificazione del Novembre 1915, che dichiara l'aver conseguito, nella sessione estiva, della licenza dal terzo anno del primo periodo del corso comune. Dato, quest'ultimo, confermato da una certificazione del 1926, che attestava anche il conseguimento, nella sessione di Luglio del 1917, della definitiva licenza del corso comune, avendo frequentato il II periodo⁶.

Se l'irreperibilità dei due citati ritratti non consente di verificare come dipingesse allora, e quanto influì sulla sua pittura l'insegnamento di Stano, la cui cultura napoletana, tra Morelli, Toma e Palizzi, dimostrava quanto questa facesse sentire ancora tutto il suo peso negli ambienti artistici meridionali, a documentare quegli anni di formazione sono soprattutto i non pochi disegni conservatisi e un *Autoritratto* ad acquerello. Dall'età che egli dimostra in quest'ultimo, prossima ai diciotto anni, si può

datare proprio al tempo dell'avvio della sua formazione romana. Come non vedere, allora, nella scelta di raffigurarsi in veste di allievo, seduto su uno sgabello, con camice blu, album e matita, pronto ad eseguire, guarda caso, un disegno, - è appena il caso di ricordare che uno dei corsi previsti nella scuola delle arti ornamentali era quello di Disegno pittorico⁷ - un esplicito riferimento alla sua nuova condizione e nell'accento in più della caratterizzazione psicologica - lo sguardo fiero, l'intenzione di esprimere la sua ferma convinzione della decisione presa? Ma quel che più conta è che il dipinto dimostra che egli aveva già maturato una indubbia padronanza tecnica, visibile sia nella sicurezza della costruzione della figura sia nella corretta e salda impostazione, che dava il massimo risalto proprio all'atteggiata posa. La dichiarata predilezione per il disegno trova riscontro proprio nella continuità di questa pratica negli anni di formazione, dimostrando la consapevolezza dell'importanza, che allora si attribuiva a questa forma espressiva, in linea tra l'altro con la convinzione assai diffusa che il disegno fosse un valido banco di prova per dimostrare le proprie capacità.

Proprio i disegni, dunque, ci permettono di verificare se i giudizi espressi dai suoi nuovi maestri - come Lorenzo Cozza, che inoltre lo riconosceva già come giovane pittore - riflettevano le sue maturate capacità e i progressi nel superamento delle inevitabili incertezze iniziali o dei pregiudizi accademici inculcatigli dal suo primo maestro Stano. Inutile dire che l'esercizio grafico per lui, come per molti altri, continuava ad avere per oggetto la realtà, il disegno dal vero restava il fondamento della formazione scolastica, ed anche le regole, la linea di contorno e il chiaroscuro, conservavano tutto il loro peso, ma Geremia Re trovò da subito il modo di svincolarsene, nel senso che singole circostanze dovettero indurlo a modificare la tecnica. Se si prende ad esempio un piccolo disegno del 1912 che rappresenta una veduta di Roma, come spiegare quella sorta di resa impressionistica del tratto e del segno grafico che riesce a tradurre la percezione immediata e quasi atmosferica di quella porzione di città se non immaginando il suo pararsi improvviso davanti ai suoi occhi e la conseguente necessità di fissarne in modo altrettanto immediato le caratteristiche del momento. E come spiegare il cambiamento di registro espressivo in un disegno, raffigurante una *Donna dormiente*, datato anch'esso 1912, se non tenendo conto della diversità del soggetto e della situazione. Non sorprende, perciò, che, ad esempio, nel *Ritratto della fidanzata* del 1914, faccia ricorso al più canonico chiaroscuro per fissarne nell'intensità dello sguardo il carattere, andando così oltre la pura descrizione; e invece, nell'*Interno con figure*, dello stesso anno, riesca a restituire la dimensione vera e autentica di un mondo, nel quale il trascorrere del tempo è segnato dall'abituale ripetersi dei lavori domestici, senza doverne descrivere puntigliosamente i dettagli, ma affidandosi più liberamente ad un tratto leggero e vibrato, in grado di trasformare il chiaro del foglio nella luce vera di un meriggio che irrompe in una stanza determinando esili ombre lunghe, che non ne turbano il profondo silenzio. Appare evidente che l'intento non era quello di cogliere la concreta evidenza delle cose, ma l'atmosfera, il clima intimo di un mondo che faceva parte del suo vissuto. Di fronte a questa libertà espressiva, sembra ormai lontano il tempo in cui si esercitava a ridisegnare Michelangelo, Mantegna o Ettore Tito⁸ e sono già evidenti la direzione allora intrapresa e la maturità raggiunta - è appena il caso di citare a conferma qualche altro esempio, come *Figura seduta* del 1916, o *Donne al lavoro* dello stesso anno, o ancora *Donna al balcone* del 1917, nei quali il tratto, sfruttando al meglio il rapporto dialettico col bianco del foglio, si fa rapido ed essenziale, fino ad ottenere, nella *Donna al balcone*, un singolare effetto di controluce -, sì che non sorprende il fatto che lo scultore Lorenzo Cozza, certificandone, come s'è detto, i meriti per il passaggio di classe nel suo corso, lo indicasse già come giovane pittore.

Completati i suoi studi, alla fine del 1917 parte per il servizio militare, che lo tiene lontano da casa per circa due anni, fatti salvi i periodi di licenza⁹. Durante questo tempo non interruppe del tutto la sua pratica nel disegno, perché, taccuino a portata di mano, riuscì ad annotarvi luoghi e momenti di quella esperienza, in particolare del periodo passato al fronte. Il cambiamento di registro stilistico fu probabilmente indotto dalle condizioni speciali in cui si trovò. I disegni, infatti, sono ora annotazioni rapide ed essenziali, spesso ridotti ad una semplice linea di contorno, accompagnate dall'indicazione del luogo, del giorno, del mese, dell'anno e perfino dell'ora. Valga per tutti il disegno raffigurante *Un prigioniero*, del quale la linea di contorno riesce a restituire quasi in modo assoluto la condizione

e l'identità, il profilo spezzato e tagliente, il capo proteso e come rivolto nel vuoto, la lunga palandrana, dal quale spuntano i soli piedi, e il copricapo, che sembrano indicarci le condizioni climatiche del momento. Una presa d'atto delle conseguenze della guerra?

Alla progressiva maturazione nel campo della grafica, corrispose un analogo sviluppo in quello della pittura. Il punto di partenza dell'*Autoritratto* risulta, infatti, sicuramente superato in due opere collocabili poco prima della partenza per il servizio militare, il *Ritratto del fratello Antonio*, ad olio, del quale eseguì anche una notevole versione grafica, e l'acquerello raffigurante una *Donna devota*, ma che in realtà è la rappresentazione della fidanzata. La datazione al 1917 ca. è desumibile dall'età dimostrata dal fratello, nato nel 1908, e cioè all'incirca nove anni. Per la *Donna devota* è la qualità stessa dell'opera, che mostra una maggiore sicurezza tecnica rispetto all'autoritratto, a suggerire una data più avanzata. Se, dunque, la scelta di fare dei ritratti fu inizialmente determinata anche da fattori contingenti, non v'è dubbio che, anche come mostrano gli sviluppi della sua arte, quella scelta rivelò una particolare propensione verso quel genere. Inutile dire come in tutte e tre le opere egli riveli già ad un livello alto la sua capacità ritrattistica, di saper cioè guardare dentro i personaggi e di riuscire a cogliere nell'intensità di una espressione, come, nella versione pittorica del ritratto del fratello, la fresca spontaneità e sincerità di uno sguardo vivo, quasi sorpreso e per un attimo distratto, ottenute per forza di lume e di impasto di colore; in quella grafica l'espressione assorta e pensierosa, come di chi sembra già dimentico della sua giovane età, ottenuta col sapiente accorgimento del disegno pittorico, la cui essenzialità ben s'accorda all'uso dello stesso supporto, e dei tocchi di pastello bianco che fanno risaltare la verità fisionomica e umana del giovanissimo personaggio. Altrettanto intenso è l'acquerello, nel quale il pittore sembra quasi recuperare lo spirito di una visione romantica, tanto evidente è il contrappunto tra il realismo descrittivo della figura e la suggestione della luce, tra il rispetto che la promessa di un voto richiede e l'atteggiarsi pensieroso della donna, il cui sguardo meditativo s'offre all'azione della luce, che è naturale, ma che sembra caricarsi anche di significato simbolico.

Il rientro dal servizio militare nell'Ottobre del 1919 lo vede certamente presto al lavoro, perché è l'anno in cui firma e data il *Cieco al piano*, a proposito del quale occorre qualche preliminare osservazione. Si può dire che il dipinto abbia goduto di una particolare fortuna critica, alla cui determinazione concorse probabilmente lo stesso artista, che considerandolo significativo per il suo percorso, lo ripropose in almeno tre mostre personali, allo scopo di documentare assieme alle ultime ricerche i suoi inizi¹⁰. Puntuale fu in tutte e tre le occasioni il riscontro critico. Alla personale al Circolo della Stampa di Brindisi nel '29, un anonimo recensore rilevò come il dipinto esprimesse «in modo mirabile il travaglio dell'artista in un periodo ormai lontano in cui ricercava la strada dell'arte attraverso il contorno nitido e la meticolosità del dettaglio, raggiunti insieme all'espressione mirabile del volto del cieco, con una delicatezza di sfumature da far rimanere incantati»¹¹. In occasione di quella del '31 al Circolo del Littorio di Lecce, Nicola Vacca notò la sua differenza rispetto agli altri quadri esposti, per la maggiore ricerca di particolari, ma vi colse pure «un senso di intimità commossa e contenuta, una spiritualità che si sprigiona dalle mani del cieco che sfiorano la tastiera con tocco delicato, quasi evanescente, dalle pupille spente vagolanti, sperdute eppur concentrate...»¹². Il presentatore della personale del '43 a Parma osservò come «certo ostinato gusto prospettico, ceti non facili toni superano il dato ottocentesco della composizione»¹³. Questa sostanziale concordanza tra i tre commenti nasceva indubbiamente dai meriti dell'opera che hanno trovato un ulteriore e più recente riscontro in due occasioni, una espositiva¹⁴ e una editoriale¹⁵, nelle quali a rappresentare l'artista è stato lo stesso dipinto.

Il dipinto non fu, probabilmente, il frutto dell'ultima ora. Tra i suoi disegni v'è un foglio, già reso noto, al quale, tuttavia, non s'è prestata sufficiente attenzione, come, del resto, a tutta la sua produzione grafica¹⁶. Il foglio ha tutta l'aria di uno studio, vi sono infatti fissati con tratto rapido, in basso, il profilo perduto di una testa d'uomo con cappello, al centro, ad evidenza,

lo stesso modello, con profilo pieno e volumetricamente meglio definito, ma con chiaroscuro ottenuto con tratti di matita iterati ed essenziali, in alto a sinistra il particolare di un avambraccio e relativa mano in azione su una tastiera di pianoforte appena accennata, resi con un segno altrettanto rapido e sintetico. La figura d'uomo si riconosce inequivocabilmente in quella del cieco al piano. La data che compare sul foglio, 1916, sembrerebbe verosimilmente escludere che fosse preparatorio al dipinto, ma la sua importanza sta nel fatto che ci rivela il suo modo di procedere. Egli partiva dal mondo che gli era familiare – il personaggio raffigurato è, infatti, il suo futuro suocero – passando poi alla rappresentazione dopo aver osservato il soggetto, non ritenendo sufficiente la padronanza tecnica del mezzo espressivo utilizzato per rendere l'identità dell'uomo e la peculiarità della sua condizione. In quello studio, insomma, c'è già tutta l'ansia di scavare dentro la realtà. La scelta del soggetto non era occasionale. C'era di mezzo la realtà del personaggio, con la sua identità e la sua condizione esistenziale. Ecco perché la scelta di rappresentarlo mentre suona il pianoforte. Curiosamente alla parete della stanza è appeso un quadro il cui soggetto si riconosce in quello di Santa Cecilia. C'è, è vero, un senso di verità che gli deriva dalla luce, limpida, solare, ma, va detto, ottenuta attraverso una ricca orchestrazione cromatica. E' in questo contesto luminoso che risaltano la figura del pianista, le sue doti di musicista, la sua concentrazione, che la sua condizione di non vedente sembra favorire, la sua sensibilità tutta concentrata nelle mani, mani grandi dalle lunghe dita, fatte apposta per toccare con sapienza la tastiera. E' come se il pittore abbia voluto scrutare la condizione interiore del personaggio e farci avvertire il potere che la musica ha di trasformare la realtà. Ma sembra altresì evidente che la sapienza del musicista è diventata la sapienza del pittore, che in quest'opera è riuscito a fondere la sicurezza del disegno e la ricchezza del colore. Giudicato di recente, nell'occasione citata, «stranamente moderno»¹⁷, non è difficile ora riconoscere la sua modernità proprio nell'uso libero del colore, che varia dal nero locale del pianoforte alle variazioni, oserei dire, neo-impressioniste del pavimento e alle sfumature quasi astratte dell'incarnato. Certamente la sua visione poteva dirsi realistica, ma ormai lontana dal naturalismo descrittivo della tradizione ottocentesca¹⁸. Egli riprese più o meno lo stesso tema in una seconda versione che vedeva lo stesso personaggio, *Vecchia suonata*, documentato purtroppo solo da una vecchia foto, che si intuisce essere stilisticamente prossimo alla prima¹⁹. Ma, va subito detto, alla luce delle opere finora ritrovate e collocabili nei primi anni venti, sembrerebbe che quei due dipinti non abbiano avuto un seguito, nonostante la sua partecipazione nel 1921 alla I Biennale romana²⁰, che non fu solo occasione per un ritorno a Roma, ma anche quella per farsi un'idea dello stato dell'arte in tutto il paese.

E' stato rilevato che l'intento dei promotori e organizzatori fu quello di dare all'esposizione romana il carattere di una vera e propria ricognizione dell'arte italiana dalla metà dell'Ottocento al presente, e il quadro che si prospettò, sulla base delle presenze, fu quello che è stato così sintetizzato: pittori e scultori sembravano «aver abbandonato definitivamente le esplorazioni nel territorio delle avanguardie europee, le sperimentazioni materiche, gli audaci estremismi formali» e le novità erano «riposte nella scoperta del senso della ricerca plastica, nella fermezza dei volumi, nella scelta di un verismo naturalistico approfondito dallo studio della materia pittorica e, soprattutto, nella necessità di riportare la pratica del dipingere alla conoscenza della pittura e alla rilettura dei valori storici della tradizione museale»,²¹ un quadro ritenuto, nonostante l'assenza del gruppo di artisti che faceva capo a "Valori Plastici" e del gruppo futurista, ampiamente rappresentativo della situazione presente,²² rispetto alla quale il Re del *Cieco al piano* non dovette sentirsi del tutto estraneo, anzi in sostanziale sintonia. Tra l'altro i lavori da lui presentati non passarono del tutto inosservati, il curatore del catalogo della mostra, Arturo Lancellotti, ritenne «di una grande finezza» la sua *Testina di donna* e apprezzò anche il suo disegno, raffigurante un *Notturmo* esposto nella sezione del bianco e nero, una segnalazione che gli dovette apparire come un significativo riconoscimento delle sue qualità.²³

Non è escluso che quel riconoscimento abbia concorso alla sua nomina a insegnante di decorazione pittorica presso il Regio Istituto d'Arte di Lecce nel 1922, stando a quanto desumibile dalla pubblicazione della relativa notizia su un organo di stampa.²⁴ La notizia, infatti, fu accompagnata da un lusinghiero giudizio per i meriti conquistati e dall'auspicio che il pubblico non fosse avaro di inco-

raggiamento e di plauso. Fu quell'annuncio una sorta di presentazione ufficiale al pubblico cittadino, la cui risposta non si fece attendere. Nello stesso anno realizzò due *Ritratti di signora*, - sono infatti firmati e datati 1922 - dei cui personaggi purtroppo non si conosce l'identità, ma che dichiarano palesemente la loro appartenenza sociale. La scelta tecnica fu quella del pastello, una tecnica certo per lui non nuova in assoluto, - risale probabilmente al 1919 un suo secondo autoritratto a pastello, nel quale è anche visibile il cambiamento avvenuto rispetto al primo, ora ha, infatti, tutta l'aria del giovane ormai maturo, ben educato e serio -, ma con un significativo cambiamento di registro stilistico, che lascia supporre un mutato atteggiamento nei confronti della realtà, come se si fossero fatte sentire sollecitazioni provenienti dal genere e dai destinatari tanto da indurlo a fare riferimento a modelli ritrattistici collaudati. Lo spirito con cui sono viste le due signore non è diverso, ad esempio, da quello di un Boldini, ma con una accentuata volontà di traduzione realistica, quasi da documento, per certi versi più impietosa nel sottolinearne gli aspetti puramente esteriori. L'esaltazione dei valori luministici e cromatici, per dare il massimo risalto agli elementi distintivi, l'abbigliamento lussuoso e alla moda, le acconciature estremamente curate, la posa, che rendono i due dipinti un esempio tipico di *state-portrait*, sono una scelta più che motivata. Le due signore sono l'immagine viva e vera di una classe, la ricca borghesia cittadina, il cui modello di vita era incentrato sullo sfoggio tutto esteriore dell'eleganza e della raffinatezza, l'immagine di una umanità sorridente e compiaciuta, pronta a riconoscersi in quei ritratti. L'intelligenza dell'artista è stata quella d'essere riuscito a mettere a frutto la sua straordinaria capacità tecnica, al limite del puro virtuosismo, e probabilmente di aver tenuto presente, nella scelta delle pose, quanto accadeva nel campo della fotografia, per la quale pure s'è parlato di "bellezza borghese".²⁵ Non furono quelli gli unici ritratti di tale tipo, allo stesso momento risale quasi sicuramente il *Ritratto di giovane*, anch'esso un notevole pezzo di pittura, che se sembra denunciare nel pittore una certa indulgenza verso questi nuovi clienti, nello stesso tempo conferma il proposito di non rinunciare a mantenere alta la qualità dello stile. Una ulteriore conferma a tal riguardo può essere considerato il *Ritratto della Signora Misraki*, la cui datazione, 1923-1926, segnata sul dipinto, indica chiaramente l'impegno anche temporale richiesto. Attraverso il ritratto fu inevitabile per l'artista trovarsi ad affrontare anche il tema dell'infanzia, non poco frequentato nei primi decenni del Novecento.²⁶ Non mancarono, infatti, richieste di ritratti di bambini. Anche in questo caso si fecero sentire le istanze provenienti dal contesto sociale. Esempio tipico è il *Ritratto di bambina*, la cui datazione va collocata probabilmente nei primi anni venti. Si legge chiaramente la sua appartenenza alla ricca borghesia cittadina nell'elegante vestito da festa e nell'acconciatura col grande e vistoso fiocco in testa, non mancando il sontuoso sfondo del ricco tendaggio verde, che tradisce la consuetudine, più da studio fotografico, di cercare una sorta di ambientazione all'immagine. Ciò significa che anche nell'atteggiamento della bambina è prevalsa la logica della messa in posa, ancorché voglia dare l'impressione, nella disposizione di tre quarti con un accenno di passo, di una composta disinvoltura e spontaneità. Nel corredo iconografico, poi, non manca il riferimento al gioco, quale naturale espressione legata all'età. Sembra dunque che Geremia Re si fosse avviato a muoversi con estrema libertà rispetto ai materiali utilizzati e alle tecniche, in forza anche della capacità di padroneggiarle, ma con qualche conseguenza, tuttavia, circa l'accoglienza da parte dell'ambiente culturale leccese, come risultò evidente in occasione della III Biennale d'arte moderna di Gallipoli, alla quale egli partecipò con quattro opere.

2. Gli anni delle biennali "locali"

Questa edizione, che seguiva alle due edizioni del 1921 e del 1923 organizzate dalla neonata associazione degli Amatori d'Arte - la seconda vide partecipare anche Geremia Re²⁷ -, ha un certo rilievo, non tanto per il tono ufficiale che essa assunse grazie all'alto patronato di Benito Mussolini, quanto per la qualità del curatore del catalogo, il poeta Elia Franich, che redasse il testo introduttivo, rivelandosi un critico nient'affatto sprovveduto e per il fatto che la rassegna fu aperta a tutta la Puglia²⁸. In esordio al suo testo egli osservò che «i pittori pugliesi, eccezion fatta per alcuni giovani animosi, si sono adagiati nella lirica relativamente facile e poco controllabile del paesaggio, evitan-

do il tormento e la gloria della figura...Tolti il Massari e il Pogonalia, che si presentano con raffigurazioni umane di forte e ardito concetto, gli altri espositori o seguono a distanza più o meno grande le orme del Casciaro – il solo Ciardo collocandosi al piano classico del Maestro – o si smarriscono in ricerche personali di effetto non sempre felice, o, pur avendo conseguito la propria perfezione e conservata sufficiente originalità, non escono dal consueto, né danno impulso riformatore», aggiungendo, inoltre, che una scuola pugliese sarebbe potuta sorgere solo affrontando «coraggiosamente l'anima della gente pugliese, nei suoi atteggiamenti tradizionali e nella sua evoluzione incalzante e vasta. Non ricerche di colore e di forma ipnotizzate sulla piatta scena campestre o nelle ripetute marine, ma lotta e vittoria su l'intimo spirito della razza, attraverso i suoi tipi più caratteristici e il suo fervore di vita più profondo», mostrandosi, come si vede, nonostante il debito ad alcune idee del regime, bene informato del dibattito sul paesaggio e sulla figura che proprio in quel tempo si stava sviluppando a livello nazionale.²⁹

Passando poi in rassegna gli artisti presenti, di Geremia Re, «il colorista vigoroso e geniale», sostenne che si presentava «scarso e affrettato», giudicando «tre macchie di sicuro effetto e tecnica spregiudicata» tre dei quattro dipinti esposti, e precisamente *La lettura*, *Figura* e *Figurine*, e il quarto, il *Ritratto di Beatrice Capuzzello*, «quattrocentesco a fondo oro, staccato, di viva rassomiglianza, preciso e fedele di profilo, ma appiattito e non costruito». Come si vede, le riserve riguardavano proprio la "spregiudicatezza" tecnica, che rivelava tutta la sua distanza dalle posizioni più conservatrici, e in modo specifico nel ritratto, i difetti, a suo parere rilevabili, nascevano dalla altrettanto evidente libertà espressiva. Ne *La lettura*, infatti, la tecnica impressionista era spinta verso una maggiore sintesi pittorica utilizzando anche il supporto come base cromatica, come dire che era possibile ottenere il massimo di espressività col minimo dei mezzi. Non risulta, infatti, sminuita nel dipinto la resa dell'assorta e tranquilla luminosità di un momento di vita, colto in tutta la sua semplicità e naturalezza. Riguardo alle riserve sul ritratto, poi, è evidente che il critico, pur avendo giustamente colto il riferimento ai modelli, tuttavia non specificati, cui il pittore s'era ispirato – doveva avere probabilmente in mente i nomi di un Ghirlandaio o di Antonio del Pollaiuolo – aveva adottato un parametro di giudizio, fondato quasi sicuramente sui valori della «solidità plastica delle cose e delle figure» che si stavano allora affermando nel movimento del "Novecento", avendo sì Geremia Re guardato ai modelli quattrocenteschi, ma anche rinunciato proprio alla loro compassata e classicamente distaccata plasticità, riproponendo, col recupero persino del motivo del fondo oro, l'eleganza lineare e cortese del tardo gotico. Iniziava, insomma, a delinearsi un atteggiamento contraddittorio nei suoi confronti, frutto anche del quadro culturale e socio-politico che si era delineato nell'ambiente cittadino.

Non deve sorprenderci che anche in una estrema periferia come Lecce si parlasse con piena cognizione di causa dei movimenti che avevano segnato la svolta in senso moderno dell'arte contemporanea³⁰ e che vi fosse una attenzione al dibattito culturale che li accompagnava. Fu questa condizione a favorire negli artisti più sensibili e aperti una maggiore consapevolezza dei processi in atto. Anche a Lecce, all'indomani del primo conflitto mondiale, fu avvertita la necessità di riprendere le attività nel campo dell'arte, dando vita a iniziative che certamente non furono diverse dalle tante altre che si andarono realizzando nel resto del paese. Nel 1924 Pietro Marti, senza dubbio la figura di maggiore spicco nell'ambiente culturale della città, si fece promotore dell'organizzazione della prima mostra biennale d'arte pura e applicata, cui seguirono altre due edizioni, iniziative che furono oggetto di commento negli organi di stampa del tempo e delle quali gli organizzatori ebbero modo di specificare finalità e istanze. Nella prima edizione, infatti, l'impegno, dichiarato, fu innanzitutto quello di «suscitare volontà intorpidite» nella consapevolezza che «l'ambiente mancava di ogni preparazione tecnica ed economica, che l'iniziativa aveva di fronte la diffidenza di quasi tutti gli uomini rappresentativi», che «la...borghesia – meno qualche nobile eccezione » non sentiva «il bisogno morale e spirituale di portare la parola e l'atto del suo consenso e del suo incoraggiamento» e non era capace di rendersi garante dell'avvenire, nel momento in cui era possibile registrare «una magnifica gara di attività artistiche ed industriali anche fra le varie regioni del Mezzogiorno». Per quanto atteneva alle sue convinzioni estetiche, la sua posizione era riconoscibile nella fedeltà ad un persistente idealismo romantico e ai valori della tradizione, che egli trovava espressi in quegli artisti che

rifuggivano «dagli atteggiamenti più o meno spasmodici delle scuole ultramontane», dai «virtuosismi quasi meccanici, con cui si tenta di circoscrivere la tecnica in formule determinate», convinto che «può variare la tecnica, può prevalere l'influsso di questo o quel caposcuola, ma in fondo al classicismo, al romanticismo, al verismo od all'impressionismo c'è sempre un comune e permanente senso estetico, che è fatto di ansia per conseguire il completo equilibrio fra il pensiero e la forma, e tende alla sincera e intensa espressione dell'idea»³¹. Se si guarda a ciò che Geremia Re s'era avviato a fare, a partire dal *Cieco al piano*, si comprende che la sua posizione era ben lontana dalle convinzioni che Pietro Marti rappresentava. L'artista, infatti, poteva passare senza particolari problemi da un ritratto come quello esposto alla terza biennale gallipolina a quello, contemporaneo, dello scultore Almo Mercanti, suo collega al Regio Istituto d'Arte, nel quale la pittura sembra quasi tradurne per forza propria i tratti del carattere e restituircene in modo immediato, per quella felice posa da istantanea fotografica, la verità fisica, con in più quella sorta di attributo, ad evidenza allusivo della sua professione, costituito dal bassorilievo scultoreo alle sue spalle, che altro non è che una citazione dalla Dafne berniniana.

3. La poetica degli affetti famigliari, Spadini, e altro.

Se si tiene conto del suo percorso formativo e se si guardano le opere sin qui esaminate, non v'è dubbio che egli aveva posto alla base della sua ricerca due preoccupazioni, la prima era quella di non discostarsi dalla realtà, di qui un realismo e una poetica, che fece del mondo degli affetti famigliari e del rapporto con la natura la tematica principale; la seconda era la padronanza delle tecniche e dei mezzi espressivi, che significò soprattutto possibilità di avvalersene con maggiore libertà. Fu perciò quasi naturale il suo avvicinamento alla pittura di Spadini, conosciuta quasi sicuramente già al tempo della prima Biennale romana, ed avvertita come congeniale alla sua visione. Sintomatico è che proprio allora si siano intensificati i dipinti che hanno per soggetto la moglie e la prima figlia, oltre che parenti e affini. Persino in un dipinto come *Dopo il lavoro*, che appare caratterizzato da un certo risentimento sociale, per i due personaggi si servì dei suoi genitori.

Nel 1927 la nascita della prima figlia diventa l'occasione per il noto dipinto *Maternità*, sicuramente il più lirico, nel quale il rapporto madre-figlia tocca le corde più autentiche del sentimento materno. Qui luce e colore si fondono, si fanno più costruttivi e materici, e ne trae risalto lo sguardo sereno e dolcemente affettuoso della madre, colta nel momento naturale dell'allattare. V'è una qualità espressiva della luce che ravviva le due figure e mostra a quale grado fosse ormai giunta. Anche nell'uso del pastello la padronanza tecnica era ormai tale che gli consentiva risultati di grande qualità.

Tra le opere che si scalano sino al 1928 vi sono per lo più ritratti e immagini femminili, a cominciare dalle due versioni di *Donna velata*, in cui il tema della donna diventa l'eterno tema dell'eros e della seduzione. Nella prima il senso del tema si trasforma in quello della stessa pittura - la « morbidezza del pastello - è stato detto -... accarezza con voluttà elementare le carni e le rende morbide e affettuose»³² - che gioca col motivo del "velare/svelare", mentre eros si compiace dell'evidenza allusiva del seno scoperto e della peluria sottoascellare. Sarà, poco più tardi, esplicito e diretto il tema del nudo femminile nel dipinto di proprietà Suppressa, nel quale è affrontato con la consapevolezza che esso è mediato dalla sua traduzione pittorica, è cioè il frutto di «un ordine formale, dove all'apparenza "naturale" del corpo, fa riscontro la convenzionalità del linguaggio»³³. Più intrigante nella seconda versione della donna velata il motivo del velo, che nasconde tutto, tranne una parte del volto, quella dove spiccano le labbra rosse, anch'esse segno di richiamo erotico. Il gioco s'è fatto più raffinato, si spinge al limite del trompe-l'oeil, quasi a voler dire che l'apparenza inganna, ma il potere dell'arte è anche quello di lasciare immaginare ciò che non appare, perché la presenza femminile è lì, dietro il velo, con tutto il suo potere di seduzione, proprio come la pittura. Sembra che il pittore abbia voluto correre ancora una volta il rischio del puro virtuosismo tecnico. Un virtuosismo che si riscatta, però, quando entrano in gioco gli affetti, quelli semplici e sinceri per la fidanzata e per i parenti o quando cerca nella bellezza fascinatrice di un volto il riflesso di una profondità interio-

re come nell'intenso *Ritratto di donna* di proprietà De Blasi, tutto giocato sulla qualità della luce, ottenuto attraverso l'accordo tra i colori del fondo e quelli della figura. Lo stesso modello ritorna nella *Ragazza con arance*, - potrebbe essere anche quello delle *Donne velate* - nella quale il tono sembra farsi quasi classico, per quella sua impassibilità e immobilità, condivisa dalla coppa con le arance, vero brano di natura morta, che nel suo valore luministico-cromatico concorre a far risaltare la luminosità del volto, sullo scuro della veste. La luce è ancora la protagonista del *Ritratto di Addolorata Savina*, la cognata, nel quale la impassibilità dello sguardo è ravvivata dalla sua forza misteriosa. Più scopertamente spadiniani sono *Il Ritratto di Maria Savina* e il *Ritratto della fidanzata*. L'impressione che ci sia una prevalenza di ritratti, risponde in una certa misura allo stato attuale del recupero delle sue opere, perché certamente non mancano dipinti dedicati ai temi del paesaggio, della natura morta e delle scene di vita quotidiana. Tra questi rivestono un certo interesse tre dipinti dedicati al tema della caccia, *Cacciatori*, *Caccia*, *Cacciagione*, per il modo diverso di usare il pastello. Sorprende vedere trattare questo materiale con una condotta abbreviata, in certo senso quasi impressionista, nella costruzione delle immagini, figure e paesaggio, che attestano per l'ennesima volta il livello di padronanza tecnica raggiunto, sì che veramente egli si sentì libero di adottare i vari mezzi espressivi, consapevole che la qualità dei risultati dipendeva dalle proprie capacità operative. Nel primo protagonista è in realtà la natura, i cacciatori sono, infatti, appostati nella vegetazione bassa di una zona umida mentre il paesaggio si distende davanti a loro fino all'orizzonte e del quale si percepisce la condizione meteorologica, l'atmosfera già fredda e umida dell'autunno, con un cielo grigio colmo di nubi che tengono bassa la luce. Veramente efficace è l'uso pittorico del pastello, che riesce a rendere la qualità propria dei colori della natura, variando dal giallo della vegetazione bassa ormai appassita al verde della striscia boschiva del fondo, che fa da cerniera tra terra e cielo, i cui grigi e celestini si riflettono nella pozza acquitrinosa sulla destra.

4. Dal viaggio a Parigi all'incontro con il "Novecento italiano"

Per eccesso di cautela o perché talvolta non se ne vedono le immediate conseguenze, può accadere che si sottovalutino esperienze importanti nelle vicende di un artista. Si può dire che sia accaduto così per il viaggio a Parigi di Geremia Re. Eppure al tempo l'evento fu segnalato in alcuni organi di stampa. Il giornale milanese "Il Torchio" segnalò nella rubrica "La settimana artistica e letteraria in Francia" la sua presenza da pochi giorni a Parigi, annotando che «colorista e impressionista ha trovato materia d'osservazione nelle opere dei grandi maestri del colore che abbondano al Museo del Louvre»³⁴. "La Tribuna", un mese dopo, riportava la stessa notizia, aggiungendo che un suo disegno era stato acquistato da una grande artista, che lo aveva sistemato nel suo salotto alla moda. Annotava inoltre che le opere di Re avrebbero incontrato sicuramente il gusto francese «che si compiace di tutto ciò che esce dall'ordinario e che è raffinato»³⁵. Ancorché di redazione, questa testimonianza è sintomatica del giudizio corrente che si dava della sua pittura in ambito locale. Circa la grande artista che aveva acquistato un suo lavoro, potrebbe essere proprio l'attrice francese France Ellys, della quale Re fece il ritratto, poi esposto al Salon Automne dello stesso anno³⁶. Nel Novembre il suo amico Pippi Trecca pubblicava un articolo nel quale racconta del suo incontro a Roma, insieme al pittore, con l'attrice giunta in visita in Italia, dell'apprezzamento di quest'ultima del ritratto, di cui fa anche un breve commento³⁷. Il soggiorno francese, non lungo, fu, comunque, sufficiente per stabilire qualche rapporto con l'ambiente artistico parigino e sicuramente fu occasione per osservare quel mondo a lui del tutto nuovo, provando a tratteggiare, taccuino alla mano, scene e motivi della vita parigina, e tra le altre cose, per visitare la mostra di Acquerelli, Disegni e Pastelli di Van Gogh allora allestita alla Galerie Drue, di cui sono testimonianza il piccolo catalogo originale, conservato tra i suoi libri, e alcuni altri disegni, anch'essi realizzati a Parigi. Del taccuino, purtroppo smembrato, si sono conservati alcuni fogli, nei quali sono tratteggiate figure e immagini che rendono bene l'atmosfera della realtà parigina. Degli altri disegni, colorati, è un esempio quello con *Figura femminile seduta*, che, se non fosse stato accompagnato dall'iscrizione "Parigi", non avremmo avuto comunque dubbi a collegarlo a quel soggiorno, espressione com'è, sia pure per sineddoche, dell'idea e dell'immagine tutta parigina dell'eleganza femminile, un esempio che dimostra inoltre quanto l'artista

deve essersi ritrovato nei disegni del pittore olandese, soprattutto quelli degli ultimi suoi anni, nei quali v'è lo stesso modo di usare il tratteggio per costruire la forma.

Cos'altro avesse tratto da questa esperienza francese, non è facile dire, certo è che le motivazioni che lo avevano convinto non subirono ripensamenti, scrivendo, infatti, al presidente della sua scuola, così si espresse al riguardo: «...Tutti gli artisti dovrebbero visitare Parigi, il mondo!...anche a costo di spendere dei quattrini, come ho fatto io, e pagarsi tutto intiero il viaggio di andata e ritorno da Lecce. Mi rimane la soddisfazione di aver fatto un passo più avanti degli altri e di aver toccato con mani...cose che per molti devono rimanere balconi chiusi su un bello orizzonte»³⁸; per quanto riguarda le sue ricerche, al suo ritorno continuarono a seguire un andamento non univoco. A complicare un po' le cose s'era aggiunta, tra l'altro, la sua visita alla Seconda Mostra del Novecento, che si tenne a Milano nel Marzo-Aprile dell'anno successivo. Ad indicarci, tuttavia, una delle possibili immediate conseguenze del viaggio parigino v'è la testimonianza di Suppressa, ancorché formulata sul filo del ricordo: «Quando lo conobbi ero un tredicenne smanioso d'arte – era dunque proprio il 1928 - e Re quello che mi ci voleva non certo per calmarmi. Re parlava ai ragazzi e ai giovani, come a uomini, senza alcuna differenza. Faceva nomi di artisti sconosciuti: Picasso, Modigliani, Carrà, Braque; e noi a chiederci chi fossero, che ci avevano che lui ne dicesse tanto bene. E Geremia a spiegarcelo col suo sorriso biondo ch'era una bandiera d'ottimismo e di fiducia nella vita e nell'arte; con la sua mimica di meridionale che smentiva clamorosamente la sua apparenza normanna. I pretesti per intrattenerci sull'*arte nova* erano frequenti; un occhio disegnato stentatamente; una rosa con lo sfumato da vomito; una mano...che Dio ce ne scampi e liberi! Erano questi discorsi giustificativi del deformiamo in arte. E noi, dalli! Con questa libertà dal vero e dal bello diventavamo aggressivi e sempre più audaci nella espressione. C'era chi ci guadagnava di più, ed erano certi condiscepoli fino allora trascurati, ritenuti deficienti, dei Dubuffet inconsapevoli, disprezzati anche sotto il profilo della igiene e della pulizia dei fogli sui quali esercitavano le loro insospettabili doti artistiche. Questa propedeutica non era accolta favorevolmente dai colleghi di Re, anzi ne erano scandalizzati; lo incolpavano di guastare i ragazzi con questo suo futurismo, termine generico e sprezzante di arte d'avanguardia, incapacità del fare corretto. Egli rimaneva imperturbabile, forte delle sue convinzioni e del prestigio che godeva per merito delle sue conosciute doti iniziali per niente...futuristiche»³⁹. Mi piacerebbe, perciò, pensare che egli abbia cominciato a pronunciare quei nomi di artisti "sconosciuti" proprio al ritorno da Parigi, ma c'è di mezzo la sua presunta partecipazione al movimento del Novecento, sulla quale forse è opportuno tentare di fare chiarezza.

Non v'è alcuna testimonianza che attesti una sua adesione ufficiale, quel che è certo è che egli visitò la mostra milanese, non solo, ma si sentì all'altezza di esprimere qualche, sia pure sintetico, giudizio sugli espositori⁴⁰ e che risultò involontariamente e marginalmente coinvolto nella polemica antinovecentista condotta dal giornale di Farinacci, *Il Regime Fascista*. I contenuti e i contorni di tale polemica sono stati ampiamente e puntualmente documentati e delineati da Rossana Bossaglia⁴¹. Per quanto riguarda Re, il suo nome assieme a quelli di tre altri artisti salentini, Temistocle De Vitis, Mario Palumbo, e Antonio Mazzotta, figurò in un elenco di organizzatori, critici e artisti, pubblicato da Usellini sulle pagine de "L'Arca" e che veniva contrapposto alla pretesa degli oppositori del Novecento di una loro sostituzione, in quanto ritenuti responsabili di aver instaurato un vero e proprio sistema di potere, grazie anche alle nuove forme organizzative sindacali⁴². Probabilmente il suo coinvolgimento nasceva anche dalla circostanza che egli era nel '30 segretario della sezione provinciale del sindacato degli artisti. Re era quasi sicuramente informato delle discussioni e dei commenti che accompagnarono le mostre del Novecento, un riscontro a tal riguardo potrebbe essere il programma che il sindacato provinciale di Lecce si dette nella riunione del Maggio 1930 e di cui Re dovette essere uno dei principali ispiratori ed estensori. Nel resoconto riportato dalla stampa si leggono i contenuti qualificanti di quel programma, che non fanno intendere un qualche riferimento a specifiche tendenze artistiche in atto, ma si limitano a esprimere l'esigenza di promuovere l'incremento della cultura artistica, attraverso conferenze e mostre, di costituire una Galleria d'arte con opere di artisti regionali, antichi e moderni, di sostenere e difendere i giovani artisti salentini, spesso misconosciuti, esprimendo, a partire da quest'ultimo obiettivo, soprattutto la volontà di salvaguardare l'in-

teresse del territorio salentino, messo a rischio dalla decisione di ridurre le mostre provinciali a favore dell'unica regionale da tenersi nel capoluogo Bari⁴³. Più direttamente indicativi delle scelte di Re all'indomani del rientro da Parigi potrebbero essere i citati giudizi annotati sul catalogo della mostra del Novecento. Come è noto, alla mostra erano presenti solo tre del primo gruppo del Novecento, Funi, Marussig e Sironi, e il quadro delle tendenze in atto lì rappresentate si presentava, come è stato osservato, «all'insegna di un moderato eclettismo, che tende a uniformarsi su una falsariga di naturalismo purista» e non aveva «neanche il carattere di libera accolta di voci», per cui più evidente risultava «l'ispirazione realistica»⁴⁴. Di fronte a questo quadro possiamo immaginare che Re non abbia poi tratto particolari indicazioni, infatti, le preferenze, che si evincono dai giudizi sulle opere, si muovono nell'ordine dei valori e delle qualità artistiche degli autori, insomma sembrano essere dei veri propri giudizi critici. Semmai appare sintomatica la sua costante attenzione alle opere grafiche, nei confronti delle quali faceva valere tutta la sua competenza. Trovò "ottimi" i disegni di Casorati e "disegnati sapientemente" quelli di Morandi, "buoni" quelli di Marini, Semeghini, Maccari e di pochi altri, mentre valutò "puerilissimi" quelli di Soffici e "ingenui" quelli di Rosai; per quanto riguarda i dipinti, trovò "freddi e slegati" quelli di Soffici e "orribili" quelli di Rosai, sicuramente per la loro povertà cromatica, mentre giudicò "ottimo" uno dei dipinti di Oppo, "buono" uno di Marussig e tutti quelli di Morandi e Carrà, - Casorati non era presente con dipinti. Non si può dire che tali valutazioni fossero una chiara presa di posizione nei confronti del Novecento, non andando certo nella direzione esclusiva dei rappresentanti più autentici del gruppo "novecentista", semmai nella direzione dei valori ai quali in definitiva s'era attenuto nella sua opera. E tuttavia nei commentatori locali egli fu definito "novecentista", conseguenza quasi sicuramente degli schieramenti che si delinearono in occasione della polemica scoppiata su alcuni organi di stampa⁴⁵, a seguito del tentativo di costituire a Lecce un gruppo futurista, sull'onda del rilancio del movimento alla fine degli anni venti. La polemica assunse anche in quest'area periferica le stesse caratteristiche che ebbe a livello nazionale, rivelò cioè le contraddizioni della politica culturale del fascismo, in quegli anni ormai affermato e avviato ad essere post-rivoluzionario, mentre il Futurismo continuava ad essere intenzionalmente rivoluzionario⁴⁶. "Vecchio e Nuovo", verso la fine della prima serie (1930-31), si accostò al verbo futurista pubblicando il Manifesto dell'Aeropittura e con la seconda serie (1932) si fece portavoce di una precisa linea, «essere nazionalista in politica e avanguardista in arte, vale a dire fascista e futurista»; "La Voce del Salento", diretta da Pietro Marti, che aveva dato il via alla polemica ospitando gli interventi dei sostenitori delle opposte tendenze, assunse ufficialmente, con un suo articolo di fondo, una posizione conservatrice, schierandosi in nome delle conquiste «del disegno, dell'anatomia, della prospettiva, del colore, dell'espressione...nel campo opposto al Futurismo e al Novecento, suo rampollo primogenito»; "Il Corriere del Salento", organo della Federazione fascista della provincia, sia pure intervenuto in ritardo nel dibattito, si schierò anch'esso contro il Futurismo e il Novecento. Fu insomma inevitabile considerare Geremia Re un novecentista, anche se quella definizione fu usata con un senso diverso, ora negativo, come motivo di condanna, ora positivo come motivo di riconoscimento della sua modernità. Naturalmente di fronte alle posizioni teoriche v'erano le concrete scelte del pittore, che in una certa misura e in alcune opere sembrò cedere alle suggestioni di un novecentismo lirico e metafisico, ma che in realtà continuò a muoversi con libertà, guidato dalla ricerca di soluzioni stilistiche in grado di esprimere al meglio la sua visione poetica. Infatti nelle opere che si possono collocare a cavallo degli anni venti e trenta è frequente il verificarsi di cambiamenti di registro stilistico. La cosa, infatti, non sfuggì al già citato censore della mostra personale al Circolo della stampa di Brindisi nel 1929 che, dopo aver rilevato che il dipinto *Maternità* costituiva «una tappa decisiva dell'evoluzione e dello stile dell'artista», venendo alle opere presenti, rilevò le differenze tra un gruppo di dipinti, «Le marine, le case, i cortili, le figure che si agitano all'aperto» che «appariscono...come soffuse in un'atmosfera piena di bagliori in cui affogano i loro contorni», e quelle opere dove «il pittore è più sobrio nella sua prodigalità di luce, ed allora la scena perde il suo lato vivace per farsi più umana, in un disegno più tagliente che contorna a perfezione tutte le cose», concludendo che tutta l'opera si presentava «varia ed eclettica» e che faceva apprezzare «tutta la sana sincerità, tutto il buon gusto estetico, tutta l'onestà pittorica» dell'artista, avendo voluto egli rappresentare solo la realtà «sia pure

passata attraverso la sua anima di sognatore, sia pure commentata dalla dolcezza di una poesia»⁴⁷. L'analisi, ad evidenza, è tuttora convincente. Dei dipinti allora esposti, tolti quelli noti, non è stato ancora possibile identificare con certezza nessuno, ma le puntuali notazioni critiche del recensore ci indirizzano su alcune tra quelle finora rintracciate. Si può cominciare da due disegni raffiguranti *Donna con bimba* (Addolorata Savina e Primavera Re) e *Ritratto di donna* (Addolorata Savina), il primo databile al 1927, anno di nascita di Primavera, la sua prima figlia, il secondo certamente prossimo per l'identica soluzione espressiva. Viene subito di pensare ad essi, a leggere le parole del critico: «anche quando si limita al bianco e nero pare che dipinga. Epperò i suoi disegni hanno tali miracoli di chiaroscuri che *rendono a perfezione i contrasti delle luci e la forza incisiva delle ombre* (corsivo mio), così che sembra vi sia proprio il colore, mentre esso manca affatto». Naturalmente sfuggiva al commentatore che quella caratterizzazione stilistica potesse rimandare ad esempi del passato, gli effetti di luce e ombra sembrano determinati da una luce artificiale, come non pensare allora a certi esempi di Giovanni Segantini, come il *Ritratto di Carlo Rota* della quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano⁴⁸, senza escludere qualche riferimento alla fotografia. Per quanto riguarda invece i dipinti, il pensiero va ad un nucleo di opere decisamente omogeneo per stile e materia pittorica – i colori sembrano usciti dagli stessi tubetti – che non si sbaglia a crederli realizzati quasi in serie e dopo il viaggio a Parigi, soprattutto se li si confronta con *Chiesa di Leveranno*, firmato e datato 1928, decisamente più realistico. La serie è costituita da *Donna distesa che legge*, *Bambina con vaso di fiori*, *Contadina*, *Donna che mesce l'acqua*, *Figura di donna seduta su un prato* (che potrebbe chiamarsi anche *Picnic*), *Interno di stalla*, cui è da aggiungere *Paesaggio pugliese* e *Testa di ragazza* (questo il titolo che figura sul pieghevole della mostra del '31), noti, questi ultimi, solo attraverso la riproduzione fotografica, ma la cui condotta pittorica, percepibile, sembra decisamente affine agli altri. V'è in essi un totale distacco dalla visione naturalistica, proprio perché, come annotava il recensore della mostra, i motivi appaiono soffusi «in un'atmosfera di bagliori in cui affogano i contorni per sembrare talvolta visioni di sogno». Immagini di grazia e leggerezza quasi neosettecentesca con quelle tinte da porcellana che le contraddistinguono. Ma come è già accaduto, egli sembra non ritornarci più, e percorrere nuove strade. Senza, tuttavia, rinnegare quel tentativo, perché, due anni dopo, in occasione della personale al Circolo del Littorio di Lecce, egli presenta *Testa di ragazza*, verosimilmente il ritratto di Primavera a due anni, che a guardare la condotta pittorica sfaldata e la forma come soffiata, deve essere stata colorata con le stesse tinte della serie citata, e ripresenta *La stalla* e il *Paesaggio pugliese*, nel quale è forse da riconoscere il dipinto indicato col titolo *Cortile*, sulla base della descrizione fornita nella recensione di Pippi Trecca⁴⁹. Il fatto è che, come era avvenuto nella mostra brindisina, egli non trovava incoerente documentare i vari passaggi della sua arte e i vari esperimenti, convinto probabilmente che la sua coerenza stesse proprio nella capacità di saper variare tecniche e materiali. Non sorprende allora che presenti tra le cose più nuove la *Torre di Federico II*, il suo dipinto più “novecentista”, che non a caso si meritò la lettura in chiave simbolica, palesemente ideologizzata, del citato Trecca. Ma mentre questi associava al significato di quell'immagine il merito dell'artista di aver optato per la scelta novecentista, intesa come scelta della modernità, qualcun altro riteneva inutile la questione del suo incasellamento in qualche corrente, leggendovi un “senso profondo della medievalità”, cioè una simbologia legata alla storia⁵⁰. Un qualche risentimento novecentista si potrebbe leggere anche in un quadro di fiori, *Garofani*, dove, però, all'austerità cromatica del vaso, solido ed essenziale nella sua volumetria, e dell'ambientazione fa da contrappunto la luminosità dei colori dei garofani, per cui sembra in realtà che egli abbia cercato di esaltarne la qualità materica.

5. Gli anni inquieti

Che Geremia Re fosse poco propenso ad assestarsi su una formula s'era già visto in occasione delle due personali di Brindisi e di Lecce. L'apertura al Novecento era stata in sostanza marginale, e perciò più indicativa di una insoddisfazione, alla quale credo non fosse estraneo il viaggio a Parigi. Non sono numerose le opere finora rintracciate che documentano soprattutto i secondi anni trenta, tant'è che è legittimo il sospetto di un certo rallentamento dell'attività artistica; anche la sua attivi-

tà espositiva, dopo l'ultima personale del '31, risulta ridotta, la sua partecipazione alle sindacali regionali si limita alle edizioni del '30, del '36 e del '39, che sembrano scandire questo non breve periodo di inquieta ricerca e quasi emblematicamente segnare la direzione.

All'edizione del '30 si presenta, infatti, con *Maternità*, *Pescatore*, e un *Paesaggio*, il secondo noto attraverso una vecchia riproduzione, e l'ultimo che non è possibile identificare, ma che con il primo dovevano ben rappresentare il momento non ancora toccato da dubbi e incertezze⁵¹. In quella del '36 qualcosa è già cambiato, l'opera con cui si presenta è un *Ritratto*, il genere cioè nel quale s'era ampiamente cimentato, certamente adottando soluzioni non univoche, ma comunque tutte coerentemente orientate a dare una interpretazione in chiave psicologica dei personaggi o tutt'al più in chiave sociologica. Questa volta, da quel che lascia intravedere la riproduzione fotografica, il personaggio ha un'aria insolita, l'immagine sembra avere una intonazione ironica, in quella sottolineatura della posa e dei gesti, per non parlare delle notazioni del trucco pesante e dell'abbigliamento alla moda⁵². Non sappiamo se la signora avrà o meno gradito questa interpretazione, certamente il carattere che emerge è quello di una donna che affetta eleganza e sofisticatezza, due aspetti che contrastano con i limiti di una mancata bellezza, sì che si può essere tentati a credere che non si tratti di una persona vera, come, invece, era sempre avvenuto in tutti gli altri ritratti. Ma a smentire questa incredulità ci ha pensato il solito testimone Suppressa, che tra gli altri ricordi non ha ommesso di riferire proprio di questo ritratto: «Ma già l'anno dopo dipingevo un bellissimo ritratto di una sua collega, ampio nel gesto del braccio la cui mano reggeva l'occhialino; un ritratto fedele al modello nella sua libertà espressiva e nell'asciuttezza dei toni»⁵³. L'avversativo, va chiarito, era rispetto alla produzione precedente, quella «al modo del *novecento*, quello dei *valori plastici*, del *retour à l'ordre*». Inutile ribadire che Suppressa è stato non solo l'allievo e amico che ha vissuto con Re, per un certo tratto, lo stesso impegno per uno svecchiamento e ammodernamento della situazione artistica a Lecce, ma anche un acuto osservatore e commentatore della sua opera. Spetta a lui, infatti, il merito di aver colto la sua apertura alla cultura europea, e specificatamente francese, che si verifica a partire dalla metà degli anni trenta. Quello che conta è che quel ritratto attesta un cambiamento non unidirezionale, perché altre opere sembrano parlare di una sorta di continua sperimentazione nella ricerca di una nuova via che troverà solo più tardi. Ma sarà proprio questo sperimentare ad aprirgli la strada in modo risolutivo, perché l'aiuterà a liberarsi definitivamente dal vincolo di un naturalismo iconico e a dare più piena autonomia ai mezzi espressivi. Il cambiamento è ben visibile in opere come *Gladioli* o come *Natura morta con melanzane*, o ancora come *Barche*, e soprattutto nella decorazione del Rifugio nella Casina di campagna del conte Zecca, suo estimatore e collezionista, decorazione purtroppo non più visibile e documentata da vecchie foto d'epoca. E se si tiene conto degli sviluppi successivi del suo stile, il cambiamento è particolarmente significativo in un dipinto del '38 raffigurante *Fiori*, nel quale v'è una condotta pittorica svincolata da ogni preoccupazione descrittiva e affatto mirata a tradurre il motivo naturale nella libera e ricca orchestrazione dei colori. Anche le sue variazioni su Picasso, di cui è esempio *Nudo in interno*, vanno lette come un passaggio liberatorio, e fanno tornare alla mente il citato ricordo di Suppressa: «I pretesti per intrattenerci sull'*arte nova* erano frequenti; un occhio disegnato stentatamente; una rosa con lo sfumato da vomito; una mano... che Dio ce ne scampi e liberi! Erano questi discorsi giustificativi del deformiamo in arte. E noi, dalli! Con questa libertà dal vero e dal bello diventavamo aggressivi e sempre *audaci nell'espressione*».⁵⁴

Di questa apertura si accorsero i contemporanei, proprio alla sindacale regionale del '39 un anonimo commentatore della rassegna trovò Geremia Re, che presentava cinque opere⁵⁵, «incomprensibile per quegli atteggiamenti francesizzanti con tendenze surrealiste»⁵⁶. Con questa testimonianza fa il paio quella di Guglielmo Paladini che riconosceva al pittore il merito di aver dato «un maggior sviluppo alle nuove correnti» perché «era l'unico insegnante che sentiva e applicava, forse in maniera troppo spinta, gli orientamenti moderni dell'arte decorativa, mentre nelle altre sezioni si continuava a praticare un'arte ormai sorpassata o, peggio, a scimmiettare o questa o quella nuova tendenza senza averla assimilata e sentita»⁵⁷. Le riserve nei confronti di Re trovano una spiegazione nel quadro degli orientamenti culturali che si andarono affermando a livello regionale e non solo, nel

corso degli anni trenta. A prevalere fu, infatti, una linea culturale definita non immotivatamente «moderata», in sintonia con i cambiamenti avvenuti a seguito della riorganizzazione sindacale del sistema dell'arte. Michele Biancale, recensendo la IV mostra sindacale pugliese, ebbe modo di sostenere, in contrapposizione al tentativo di identificare in un'unica formula tutta l'arte italiana, il valore di un'arte regionale, la cui validità era affidata al recupero di alcuni dati immutabili, quali la tradizione, la natura del luogo, l'indole del popolo, senza disdegnare la ricerca di modi nuovi⁵⁸ – ha certamente un significato che anche nelle sindacali pugliesi fossero ordinate retrospettive di artisti pugliesi dell'Ottocento –, una posizione questa che ben si allineava a quella di Vincenzo Ciardo che così aveva precisato i contenuti poetici della pittura pugliese presentatasi alla terza mostra sindacale regionale: «Restano inalterati negli artisti pugliesi il grande amore per la propria terra e la sanità dell'ispirazione, sia questa rivolta alla vita dei campi o alla grazia delle proprie donne o alle malinconie spiritualissime delle vaste pianure. Vi si riflette una nativa schiettezza, molto lontana dalle complicazioni cerebrali e dalle affaticanti tortuosità di certa arte on aderente alla vita», anche se curiosamente metteva Re insieme a pittori come Pasquale Morino, De Robertis, Vacca, Caputi, considerandoli tutti «la pattuglia di punta della corrente moderna della pittura pugliese»⁵⁹. Il clima generale, dunque, non era certo il più favorevole per spingere oltre le proprie ricerche, per cui si comprende la decisione dell'artista di trasferirsi con tutta la famiglia a Parma quando se ne presentò l'occasione.

6. Gli anni di Parma

Presso il Regio Istituto d'Arte di Parma s'era resa libera la cattedra di figura e per lui s'era presentata l'opportunità di ricoprirla e nell'Ottobre del '39 vi si trasferì con tutta la famiglia. A guardare come s'erano svolti gli anni Trenta è difficile dire con quali idee vi arrivasse; con che spirito non ci vuole molto ad immaginarlo, se, come ricorda Suppressa, le aspirazioni di Re erano quelle di un ambiente favorevole, di una critica autorevole che lo sostenesse, di «un mercato, sia pure di poco conto che gli assorbisse la produzione», di «un rapporto più continuo con gente dagli stessi interessi»⁶⁰. Quando vi giunge la «città... sta vivendo una stagione straordinaria: "Per un gioco di destini incrociati –...– operano a Parma poeti come Mario Luzi, studiosi come Oreste Macrì, critici come Giacinto Spagnolletti. A Parma... si annuncia la limpida voce di Attilio Bertolucci. E' in questo clima, percorso da sottili istigazioni culturali, che si inserisce Mattioli: sono le serate al caffè, gli incontri con i personaggi di transito (una sosta a Parma è d'obbligo in questi anni), con Ungaretti, Montale, Parronchi, Bigongiari... A Parma intanto si è trasferito un altro modenese, Ugo Guanda con la vocazione dell'editore. E nascono così meravigliosi progetti: pubblicare, negli anni di guerra, le poesie di Lorca illustrate da Mattioli; oppure stampare *I Ragionamenti* dell'Aretino...»⁶¹. Gli incontri anche per Re non si fanno attendere, conosce Mattioli, che proprio allora si affaccia alla ribalta artistica, e poi Lilloni, che insegna anch'egli all'Istituto d'Arte, e Soldati con cui stringe amicizia. Insomma il clima è quello giusto per maturare una più chiara consapevolezza del proprio percorso, per rimeditarlo e senza rinnegarlo avvicinarsi con spirito nuovo alla realtà.

Non sappiamo quali siano state le prime opere allora realizzate, le uniche due datate con certezza al 1940 sono così diverse per tema e per stile che è difficile stabilirne la successione, anche se sono propenso a credere che ancora fresco delle sue aperture alla cultura francese, dimostrate alla mostra sindacale barese del '39, il *Paesaggio* debba avere la precedenza. E' vero che per condotta pittorica, per qualità cromatica – una mistura di colori aciduli e improbabili prossimi alle violenze e alle libertà *fauve*, ma anche debitori della lezione dell'ultimo Monet e di Van Gogh, sulla strada del superamento della rappresentazione naturalistica – sembrano preannunciare le ricerche del dopoguerra, ma in quel momento sembrava essere uno di quegli esperimenti che avevano contrassegnato la sua esperienza nel corso dei secondi anni trenta. Verrebbe di riprendere quell'etichetta che gli era stata assegnata già nei primi anni venti, «il colorista vigoroso e geniale». Se poi si guarda al secondo, *Madre e bimba* (?), non si può non rilevare che qualcosa è cambiato, non nei colori, ma nel tema e nella costruzione. C'è tutto il peso della fatica nella figura imponente della madre che si

china premurosa verso la bambina e quel suo gesto s'avvolge di silenzio e di mestizia, nell'atmosfera cupa d'un cielo quasi notturno. Stando alle indicazioni ricavabili dal pieghevole della sua mostra personale del '43, allo stesso anno 1940 risalirebbero i due *Paesaggi parmensi* di Parma e di Lecce⁶², che segnano un ulteriore cambiamento nel suo stile, nei quali la pittura si fa materia densa nella costruzione di agglomerati di case privi di segni di vita, fortemente contrastati nelle luci e nelle ombre, quasi a esprimere un senso del tragico e della solitudine.

Come risulterà evidente nella mostra collettiva del '42, fu abbastanza immediata la sua riflessione su Morandi⁶³, che anche a Parma era un nume tutelare. Egli aveva certamente visto sue opere già nel '29 a Milano, ma ora i tempi sembrano favorirne una diversa considerazione. Due nature morte, *Fiaschi e imbuto* e *Pane e bambini*, entrambe del 1941, mostrano chiaramente la sua influenza. Il tonalismo morandiano sembra prestarsi felicemente a temi che rimandano all'intimità familiare e per rendere il registro più sereno e disteso. Ma di Morandi deve aver probabilmente visto anche la «superba serie di paesaggi dei primi anni di guerra» che esprimono la sua risposta ai «turbamenti coscienziali prodotti dal conflitto»⁶⁴, se nello stesso anno realizzò alcuni dipinti raffiguranti minute figure di donne, che egli espose nelle due mostre parmensi citate e che dimostrano che egli aveva compreso il senso di quella risposta «proprio in chiave sintomatica, in diretta rispondenza alla tragedia che divorava l'Europa», considerato il rischio di leggervi ancora un solitario e distaccato intimismo lirico. La mostra del '42 si rivelò occasione propizia anche per un certo riscontro di critica, non tanto perché egli apparve una «rivelazione», quanto per il suo inserimento a pieno titolo nel contesto artistico parmense del momento. Suona esplicita e chiara la recensione di Quintavalle, che lo considera ormai inserito nel gruppo di giovani che confermavano «il nuovo orientamento di Parma» e le cui opere non erano più «le solite litografate nature morte o paesaggi da cartoline ingrandite», per cui la mostra poteva considerarsi «qualche cosa in più di un saggio delle possibilità del luogo». La mostra vide, infatti, insieme a Re artisti come Mattioli, Lilloni, e Soldati. Ma l'intervento di Quintavalle dovette apparirgli come ulteriore riconoscimento per le notazioni che lo riguardarono direttamente. «Del Re – egli scrisse –, le due teorie di figurine avulse da ogni rapporto reale, giocate nel pieno annullamento descrittivo, su accostamenti e graduazioni cromatiche di un'audacia morandiana sono indubbiamente il più assoluto pittorico qui esposto, che va guardato nella sua coraggiosa, cerebrale, per quanto ardua astrazione». Nella sua pregnanza critica, quel giudizio mostra oggi il suo limite, che stava proprio nel non avervi visto il rapporto col reale, che non era più quello della rappresentazione, e cioè la riconoscibilità delle figure in quanto icona del modello naturale, ma quello del significato. L'umanità è, infatti, pienamente presente in quelle figure più di quanto possa apparire nel loro assoluto pittorico. Cosa sono, dunque, quelle figure femminili senza fisionomia e senza identità se non la rappresentazione della condizione umana perduta, ed anche delle donne rimaste sole, private dei loro uomini inghiottiti dalla guerra? Muta presenza di una realtà tragica, di una umanità ridotta alla profonda solitudine e incapace ormai di comunicare. Anche i paesaggi, come s'è visto, non indulgono più, nella loro cupa matericità, appena rotta dal bagliore di bianchi calcinosi, a rasserenate e solari piacevolezze naturali. Si può dire, allora, che a Parma la sua visione pittorica assunse in breve tempo il carattere e il tono di una esperienza più meditata, più riflessiva, espressione veramente di una rinnovata condizione esistenziale, forte proprio della convinzione del valore autonomo del colore.

Dovette sentirsi incoraggiato dall'esito di quella mostra, se l'anno successivo organizzò la già citata personale assieme al ceramista Casadio e potette contare sulla presentazione, sia pure breve, di Attilio Bertolucci, che riconobbe con acutezza le qualità essenziali dell'artista, quelle di «duro sperimentatore» e di coerente e fedele ricercatore della «sua grazia», avendo potuto verificare il passaggio dalla vecchia strada da lui percorsa – espose, infatti, il *Cieco al piano* e il *Paesaggio* datato del 1935 - alla «nuova e libera» appena intrapresa delle ultime opere, ritenuta «la stagione più felice della sua arte». Inutile dire che l'implicita riserva sulla vecchia strada era il riflesso delle convinzioni più moderne del critico, che aveva colto la modernità della nuova pittura di Re, ritrovandola nei paesaggi, nei quali «la mestizia della luce meridionale "muta le apparenze", inventa favolosi paesi d'orti e muri calcinati» e nelle figure, «teorie di vergini [che] indossano per noi azzurri incredibili, rosa

spettrali, bianchi febbrili», collegando implicitamente la nuova via al clima dall'artista respirato da subito a Parma. Anche ad un anonimo recensore della Gazzetta di Parma non sfuggirono le sue qualità, riconoscendo nel *Cieco al piano* la testimonianza inequivocabile delle sue capacità tecniche, e nelle altre opere la sua nuova pittura «non preoccupata della forma», ma tutta incentrata sui colori, fatta di accordi, «quasi musicale», che aveva bisogno di essere ascoltata con intelligenza⁶⁵. Anche l'attività grafica, mai dimessa, risentì del nuovo clima parmense, una serie di disegni dedicati al paesaggio dei luoghi da lui frequentati dimostrano ancora una volta la sua straordinaria duttilità nell'uso di questo mezzo espressivo. Singolari sono quelli, come *Paesaggio* di proprietà Paola Re, in cui il tratto perde ogni funzione definitoria e diventa puro mezzo pittorico, grazie alla abilità con cui riesce a graduarne l'intensità luministico-cromatica, ottenendone una variazione di tipo tonale, fino a tentare di realizzare il corrispettivo grafico delle sue figure femminili, come *Figure*, di proprietà Paola Re. Non ne mancano, tuttavia, altri nei quali la sintesi e l'essenzialità del segno riesce a restituire con estrema efficacia i caratteri distintivi delle case e dei luoghi emiliani - si vedano ad esempio i due *Paesaggi* di proprietà Eredi Ennio Re, - utilizzando non solo la matita ma anche l'inchiostro, vedi il *Paesaggio* di proprietà Erroi, il *Paesaggio* di proprietà degli eredi di Ennio Re, e il *Paesaggio* degli eredi di Valerio Re, con risultati che anche in questo caso non possono non dirsi pittorici. Anche per questa produzione può venire spontaneo richiamare l'esperienza grafica di Morandi. Non va, cioè, escluso che Geremia abbia visto qualcuna delle sue incisioni, in particolare quelle dei primi anni trenta; quella tecnica, tra l'altro, che per l'inevitabile riduzione cromatica a due fondamentali tonalità, poteva essere un diretto suggerimento per la traduzione disegnata. Ma è fin troppo chiaro che l'influsso che poterono esercitare non fu più di un suggerimento, essendo evidente la volontà di Re di operare una forte riduzione pittorica del mezzo grafico, che era la coerente ricerca di mantenere la stessa temperie poetica dei dipinti, la stessa intensità inquieta di quel tempo insieme ricco e tragico.

7. Dal rientro a Lecce al dopoguerra

Come ogni estate, dopo il trasferimento a Parma, in quella del '43 Geremia Re rientrò con la famiglia a Leverano per trascorrervi le vacanze. Ma la situazione, per gli eventi bellici, in quel periodo precipitò, l'Italia si trovò divisa in due, e l'artista non poté più rientrare a Parma. La condizione disagiata in cui venne a trovarsi dovette fargli percepire la guerra in modo diverso da come l'aveva vissuta tra il '17 e il '19, ora una vera lacerazione deve essersi prodotta, combattuto tra le sue aspirazioni che a Parma sembravano aver trovato qualche soddisfazione e la loro rinuncia forzata, cui s'aggiunse il maggior peso delle responsabilità familiari. Tutti i lavori che aveva realizzato a Parma erano rimasti lì. Era come un ricominciare, ed egli effettivamente ricominciò. Quello stesso anno ricevette la commissione per la decorazione della cappella funeraria della famiglia Ronzini nel cimitero di Mesagne, della quale decorazione egli fece un bozzetto, firmato e datato 1943, che è l'unica opera sicura di quel momento e che ci dice come egli ricominciò.

Il discorso avviato a Parma, come s'è detto, s'era fatto già più meditato e riflessivo, più attento alla condizione umana, sicuramente sollecitato dalle conseguenze tragiche della guerra. Tra le opere della serie delle figure femminili ve n'è una che ha l'aspetto di un quadro non finito, soprattutto se paragonato agli altri, noti, della serie. E, tuttavia, verrebbe voglia di considerarlo compiuto, per quanto intenso è il senso del tragico che vi traspare. La condotta pittorica appare tormentata, le donne sembrano sfigurate, soprattutto le tre sedute, una delle quali regge un bambino, che danno alla scena l'aspetto di quelle adunate, tipiche dei paesi del Sud, che si formavano nella circostanza di un lutto, e parlano in modo diretto e immediato di dolore, solitudine e rassegnazione. Fu certo una coincidenza che al suo rientro si trovasse ad affrontare il tema della morte. Quel bozzetto, che raffigura *Tre angeli*, ha un che di inquieto e di inquietante, le tre figure non hanno nulla di angelico e di rassicurante, sono come indistinte presenze, quasi in disfacimento, i loro abiti non hanno colori che cercano preziose e trascendenti armonie, ma verdi trascoloranti e celesti delicati, rossi bruni e misture varie, stesi con pennellate ora nervose ora distese, e con strane luminescenze, che sul fondo in basso sembrano caricarsi di simboliche allusioni -, anzi una di esse, di un colore rosso bruno, crea

non poco turbamento, che neppure il gesto di accoglienza dell'angelo azzurro è in grado di attenuare. Insomma tutto concorre a togliere quel poco di umano che si è sempre assegnato agli angeli, pur essendo creature dotate di poteri speciali, simbolizzati dalle loro ali.

Questo, dunque, fu il suo ricominciare, un modo per il quale non è azzardato fare ricorso a categorie critiche collaudate, come "espressionismo", purché in questo caso non la si intenda necessariamente come diretto richiamo a specifiche esperienze e formule, pur dovendo ammettere che, già durante il soggiorno parmense, anche Re aveva preso coscienza che non era più tempo per «tutte quelle forme che sapessero di aprioristico ordine razionale e di scontata classicità», avendo, comunque, già prima sperimentato aperture a più libere formulazioni espressive d'oltralpe. In definitiva, anch'egli fu tra quegli artisti, che dopo il '39 e fino al '44 – '45, optarono per un linguaggio «basato sul sensibilibismo pittorico, sulla noncuranza del disegno e la "forma", sui richiami a Picasso e alla tradizione dell'espressionismo e sulle allusioni sempre più vivaci a una condizione di dolore, di angoscia e di dissoluzione»⁶⁶. Per la "furia" che caratterizza la condotta pittorica, per l'accentuarsi dell'aspetto materico, per la ricercatezza e l'intensità dei valori cromatici, potrebbe essere forte la tentazione di leggere le opere di quel momento in chiave esistenziale, quasi a toccare le imminenti problematiche dell'informale, tanto è forte talvolta la sensazione di trovarsi di fronte a una realtà travolta nell'ingorgo insistito e spasmodico dell'azione frenetica e senza sosta della pennellata. Tra le poche testimonianze significative che ci aiutano a comprendere le scelte artistiche di Re di quel momento, quella di Vittorio Pagano sembra la più illuminante. Egli fu tra coloro che ebbero modo di conoscerlo e di ascoltarlo a partire proprio da quegli anni, per cui le sue parole, ancorché scritte al momento della scomparsa dell'artista, hanno il tono di un resoconto immediato e spontaneo: «Appena appena la sua voce aveva perduto da ultimo qualche parola, anzi due parole ch'egli sempre diceva, un avverbio e un sostantivo, "insomma" e "ansia": il primo che gli serviva da piattaforma dopo una scalata su montagne d'immagini e d'idee che nel discorso non riuscivano a precisarsi, il secondo che definiva le ragioni e la perenne condizione del suo travaglio e della sua grazia»⁶⁷. I segni dell'ansia, Vittorio Pagano certamente ebbe modo di leggerli nei suoi dipinti, nei paesaggi, ad esempio, come *Cortile con pergola*, dove il colore, fattosi materia e impasto, costruisce ma senza solidità e "muta le apparenze". Allo stesso modo, nelle figure, come *Figura in verde* e *Ritratto di giovane*, entrambi del 1945, nelle quali è sempre il colore il vero protagonista, un colore denso, materico, senza vincoli se non quello di doversi articolare ancora in forme, plasmate con mescolanze di colori puri, bianchi, gialli, azzurri, rossi, per ottenere mezze tinte e una varietà di gradazioni, talvolta orchestrati su un'unica dominante cromatica. Così il verde freddo e acidulo del primo, schiarito di bianco e di giallo, cerca un accordo difficile col tono cupo della base di blu, che appena accenna a disegnare un ambiente disadorno, nel quale nulla sottrae la figura alla sua solitudine pensierosa. Nel secondo è l'azzurro la dominante che sfuma nel viola, schiarito anch'esso e unito ad altre tinte – "sfrezzati" di gialli, di rossi, di verdi e di bianchi – per rilevarne il volume, ma senza rasserenare la silenziosa e mesta solitudine della ragazza. E quando l'oggetto della rappresentazione è una *Natura morta*, come quella di collezione Calabrese, dello stesso anno, e al colore s'associa la luce, che sembra volerne accentuare la "violenza", sì che potrebbe venire spontaneo pensare a un recupero della lezione "fauve", si scopre, invece, che è la luce ad avere un che di misterioso, perché non se ne coglie l'origine, e perché è in diretto rapporto col fondo, che non è più il piano d'appoggio della sintassi a prospettica, ma un magma indistinto e fluttuante. Nel difficile tentativo di coglierne il senso, avevo a suo tempo parlato di esasperata e acidula presenza di una natura ricca di umori aspri e forti, i cui contorni si perdono nel flusso di una passione incontenibile, nel moto continuo del suo furore espressivo, che tutto coinvolge. Possono, allora, variare i motivi, come in *Natura morta con cipolla* o *Natura morta con melagrane*, o come ancora la serie dei *Fiori*, ma lo stato d'animo che vi sottende è sempre lo stesso, la sua ansia risolvendosi e forse appagandosi nel gesto e nell'azione. Anche nei primi dipinti di fiori v'è un che di inquieto, nel loro disfarsi e sfiorire materico e nella loro condotta pittorica, nella quale, per nulla strutturante, s'avverte solo il frenetico agire dei pennelli, che non cercano limiti e contorni. Il colore cerca talvolta un accordo tonale, ma predilige rendersi materia e luce insieme. L'artista s'inventa in qualche caso una sorta di schermo riquadrato che fa da sfondo al moti-

vo dei fiori, ma anch'esso altro non è che un intrigo di colori fusi, che mostrano le pennellate frenetiche e vibranti, e i fiori, dal canto loro, trasfigurati nelle apparenze, ridotti ad un baluginio di luminescenze, hanno ormai perso ogni riferimento naturalistico per diventare vero specchio dell'anima. E quando, talvolta, come nelle due *Nature morte con anguria* sembra manifestarsi una qualche volontà d'autocontrollo, se non altro dal lato compositivo, se si osserva bene, t'accorgi che è sempre il tessuto cromatico il vero soggetto.

Anche nel ritratto il suo discorso poetico si fa più profondo e intenso. Non si lascia, infatti, condizionare dal vincolo della fedeltà ai modelli, anzi scrutare la loro interiorità è come scrutare la propria alla ricerca della ragione del proprio vivere. Dietro l'apparente astrazione cromatica – celesti e rosa prugnosi, trasparenze di verdi, azzurri e bianchi impastati s'appoggiano a sfondi di terre gialle e bruciate – si svolge il suo discorso sottile che trapassa quasi impercettibile da una persona all'altra alla ricerca della verità. E' così quando fissa nell'intensità della luce, quasi fosse un bagliore improvviso, lo sguardo turbato e inquieto del senatore De Pietro, o quando coglie la calda luce rosata del sorriso controllato della signora De Pietro, il cui collo lungo e sostenuto ne lascia immaginare anche il nobile portamento, o, ancora, quando riesce a vedere l'umanità tranquilla e sincera dell'avvocato Pranzo. Veramente in Re la pittura torna ad essere esperienza conoscitiva, il suo modo di guardare all'uomo nulla cede alla mondanità o all'ironia, come pure era avvenuto nei ritratti dei primi anni venti; non a caso, ora, ha adottato definitivamente il formato a mezzo busto, incentrando tutta l'attenzione sul volto, che non ha più bisogno di spazio e neppure di una descrizione accurata per manifestare la sua viva e normale verità umana, anche quando le persone ritratte sono giovani e ragazzi, come i due Zoldeste e il figlio dell'avvocato Pranzo, resi anch'essi con pennellata su pennellata, celando il disegno nell'impasto cromatico e nella rapidità del tocco. A rischio di apparire ripetitivo, non posso non rilevare come il colore abbia una sua specifica valenza espressiva, dimostrando l'artista che non è più necessario farlo corrispondere alla realtà oggettiva. Quando ebbi modo per la prima volta di commentare *L'interno con poltrona*, (indicato allora col titolo di *La poltrona azzurra* per l'evidente risalto che ha quell'oggetto a causa del colore), ravvisai, un po' severamente, il rischio che proprio allora la pittura di Re potesse ridursi ad un edonistico abbandono al puro esercizio formale. Oggi è più evidente che un angolo domestico, che lascia immaginare il silenzio di una vita tranquilla, può trasformarsi nell'emblema della pittura stessa, del suo essere cioè capacità di lasciarsi affascinare dalla bellezza d'un accordo cromatico, dalla preziosità d'un singolo colore. Il rischio, naturalmente, non era scongiurato. A metterlo al riparo v'era la sua 'ansia', che ora sappiamo essere l'aspirazione a un continuo rinnovamento. Di lì a poco, infatti, non riducendo il valore del colore, provò a dare ai fiori, alle figure o ai paesaggi, una maggiore definizione formale, a recuperarne i contorni, risolvendo l'intreccio di materia luce e colore in un ordine che recupera in una certa misura anche lo spazio, come se avvertisse la necessità di ritornare ad una rappresentazione più concreta della realtà. Al nascere di questa esigenza, probabilmente non fu estranea la riflessione in quegli anni condotta da artisti illuminati, come il suo amico Suppressa, dalle pagine del giornale *Libera Voce*⁶⁸. Nei suoi contributi, prendendo coscienza, e quasi storicizzandole, da un lato delle vicende dell'arte italiana durante il fascismo e dall'altro dei problemi che si stavano allora ponendo agli artisti, quali il loro assetto e la loro funzione nella società contemporanea, sostenne che «a salvare gli artisti della passata generazione, i Carrà, i Morandi, i De Pisis e così via, erano stati i valori della coscienza e della fede nel proprio mondo ideale, sì che la loro lezione può essere pari a quella dei compagni politici, pur se non scelsero, come il compagno Picasso del *Bombardamento di Guernica*, soggetti scottanti da manifestare apertamente, col rischio di stroncare sul nascere la pianta della libertà»; che una pittura che volesse comunicare non potesse prescindere da «qualcosa che ci ricordi più precipuamente la nostra umanità», e che egli indicava nel «dramma», ripropostosi in modo urgente alla coscienza dei più giovani pittori che avevano consumato tutte le esperienze, nella convinzione che spettasse loro recuperare «una forma di esprimersi non più regionale ma occidentale, di quell'europeismo, per intenderci, già enunciato da Courbet, Manet, Picasso e via dicendo; chiedendosi, perciò, «se la pittura anziché un più o meno astratto discorso non abbia a parlare con più decisione di

fatti...in modo che l'umanità si chiarisca con esattezza nell'opera d'arte...se non fosse più valido, perciò, l'esempio di Guttuso, di Sassu, magari di Usellini, esempi di una pittura che pur non trascurando niente della libertà conquistata si preoccupi di un contenuto che faccia sentire più tangibile l'afflato umano nella sua estrinsecazione». Ecco, allora, dipinti come *Fiori* soprattutto come *Bagnante*, *Donne al mare*, *Figure con barche*, che rivelano chiaramente il cambiamento in corso, e nei quali a definire i vari motivi è ora una linea di contorno marcata, che delimita anche il colore, determinando una articolazione per piani delle forme e una più chiara costruzione. E' come se si fosse fatta strada l'esigenza di dare un ordine alle cose, anche se il colore tende a mantenere il suo potere emozionale, orchestrandosi in una gamma fatta sempre di colori decisi e impastati, biacca e garanza, rosa, verdi e terre gialle, uniti all'azzurro, al violetto e ai bruni. Inutile dire che la svolta si inseriva nel quadro di una tendenza più generale che si stava manifestando anche in altri ambienti, quella appunto di un ritorno alla realtà e all'uomo. Tra gli appunti manoscritti del pittore, conservati dagli eredi, risalta questa sua dichiarazione: «il pittore è un uomo come tutti gli altri e tale deve manifestarsi di fronte ad un pezzo di tela che gli sta dinanzi per essere dipinta»⁶⁹. Va, però, subito, detto che la scelta di Re non andò nella direzione di un recupero del naturalismo, è evidente, infatti, che anche in lui si fece sentire la lezione di Picasso, così come il colore non tornò ad essere la condizione per recuperare una maggiore comprensibilità del linguaggio artistico. In sostanza fu tra quelli che pur avvertendo la necessità di rendere più tangibile l'afflato umano, non rinunciarono alla libertà conquistata. Quanto fosse consapevole di quella necessità, lo si legge nei suoi appunti manoscritti, annotati in margine al lavoro preparatorio del pannello decorativo per il nuovo Teatro Ariston di Lecce. Così scriveva: «Non fermarsi solamente al dato reale perché l'arte, tutte le arti sono tali in quanto oltrepassano il documento...il mondo oggettivo esiste, ma esiste pure il mondo soggettivo...Un realismo drammatico ma tutto colore. Nel colore la speranza e nel dramma della realtà la passione»⁷⁰. Una sorta di sintetica enunciazione della sua poetica. Quel lavoro, cui pose mano nel 1949, fu particolarmente impegnativo e porta il titolo di *Teatro della vita*. In realtà il rimando al teatro fu un dato contingente. A coglierne il carattere nuovo fu Vittorio Pagano: «Una serie di figure narrava in quel pannello la tragedia, l'idillio, e la catastrofe di una vita realizzata nella cronaca, compresa nella fanciulla che piange, nel giovanotto che s'innamora, nella brigata che fa baldoria, nella sposa delusa; e il disegno marcato, preciso, e il colore, fissato in un'allucinante opacità, coi toni scarlatti cheolgevano allo spasimo il marrone e il bleu, il giallo e il nero, il rosa e il bianco, eludevano in un meditabondo grottesco l'impressionismo vibratile e corposo, sensuale e allusivo che amavamo in questo artista»⁷¹. Il merito, tuttavia, di averne fornito, per la prima volta, una più dettagliata analisi e prospettato una interpretazione spetta ad Arturo Capodaglio⁷². La sua "lettura" dell'opera è tutta rivolta a delinearne la singolarità e l'originalità, preoccupata di salvaguardare l'identità e la personalità dell'artista, un artista con una cultura figurativa di respiro europeo, che, a suo dire, egli utilizza per dare vita a una poetica che si fa interprete del mito della civiltà salentina, incorrendo ancora una volta nella tentazione di cercare a tutti i costi una identità "salentina".⁷³ Eppure egli ha rilevato puntualmente e per la prima volta aspetti indiscutibili, riguardanti, in particolare, la composizione, la rappresentazione dello spazio, il modo di strutturare le figure, l'organizzazione e la resa cromatica, in merito ai quali occorre solo qualche precisazione. L'idea di definire il pannello un "polittico", ancorché intelligente, rischia di falsarne uno degli aspetti fondamentali, l'essere cioè proprio visivamente, e perciò percettibilmente, un continuum pittoricamente e semanticamente unitario. La composizione, ad evidenza strutturata, è articolata simmetricamente, che significa che i vari elementi si dispongono ordinatamente e bilanciatamente a destra e a sinistra di un asse centrale. Infatti al centro è posta la coppia di giovani sposi, seduti, alle cui spalle si intravede una finestra aperta su un giardino fiorito; i due si tengono teneramente la mano e hanno il capo reclinato fino a congiungersi e toccarsi, le loro espressioni accennano a una serenità pensierosa. Alla loro sinistra, nei primi piani, si dispongono tre gruppi di tre figure femminili; il primo le vede tutte e tre sedute, con espressioni atteggiate a un lieve sorriso e due di esse sono attratte e divertite da un cagnolino rivolto verso di loro; il secondo gruppo è costituito da

una figura distesa supina per terra e sorridente, mentre le altre due, una inginocchiata e chinata e l'altra seduta congiungono amichevolmente e affettuosamente le loro mani a quella della prima, ed è come se si stessero concedendo una pausa durante la festa in corso; il terzo gruppo, infatti, è proprio in festa, impegnato in una danza, tenendosi per mano. Alla destra, sempre nei primi piani, gli altri tre gruppi di tre figure, anch'esse tutte femminili; il primo composto da una donna seduta e in stato di totale abbandono, come svenuta, una seconda, alle sue spalle, nell'atto di piangere, sta infatti asciugandosi le lacrime con un fazzoletto, la terza, al loro fianco, nell'atto di rivolgersi alla seconda come a volerla confortare; il secondo gruppo costituito da due sedute e accostate l'una all'altra, con espressione triste, accomunate dallo stesso dolore, la terza ai loro piedi, sdraiata e intenta a sfogliare uno degli album di fotografie raccolti per terra al suo fianco; il terzo gruppo con una figura nell'atto di leggere una lettera a quella che le sta a fianco, seduta, con le braccia conserte, segno di rassegnazione, la terza è inginocchiata e col capo chinato e poggiato sul braccio, a sua volta poggiato sul tavolino, sul quale sono posti un vaso con fiori e un portafotografie con relativa fotografia di un uomo. Si intuisce che la notizia della lettera che porta sconforto e tristezza, riguarda proprio la persona effigiata. V'è, come si può vedere, una scansione spaziale e compositiva dei gruppi di figure, ma è anche evidente che sia a destra che a sinistra i due gruppi si compattano e si serrano a formare quasi un gruppo unico, che si iscrive in uno schema chiuso, quadrangolare a sinistra e piramidale a destra, mentre restano isolati gli altri due, grazie all'intervallo che li separa dalla coppia centrale e dai gruppi estremi. Infine, le figure che si intravedono sul fondo non entrano direttamente nel gioco compositivo dei primi piani, ma servono da riempitivo; giustamente è stato osservato che l'ambientazione e lo spazio si identificano con le stesse figure, secondo la logica, se si vuole, ancora cubista, della sua solidificazione e del superamento della visione prospettica.. Questa mistione di classicità e di modernità non deve sorprendere, ad imporre la scelta di un qualche criterio compositivo è stato il genere di lavoro, che prevedeva la rappresentazione di varie scene con numerose figure. Circa il modo di costruire queste ultime, è certo importante, sul piano espressivo, il colore, la cui semantizzazione va specificata; si può notare, al riguardo, che nella parte sinistra, per chi guarda, v'è una prevalenza di azzurri, in corrispondenza cioè del tema della tristezza e del dolore, in quella di destra, v'è una prevalenza di rossi, in corrispondenza del tema della gioia, della festa e della spensieratezza; ma è altrettanto importante il valore della linea, che costituisce non solo il limite per le campiture cromatiche, ma anche un reticolo che costruisce le figure, insomma v'è un ritorno del disegno e, in particolare, del disegno "espressionista", e della versione post-cubista. L'impresa di Re non fu di poco conto, egli aveva già sperimentato il tema della decorazione, ma qui la rappresentazione doveva essere su un unico spazio e per giunta con un tema impegnativo. Riguardo a quest'ultimo, Lionello Mandorino, suo allievo nel '49, ha avuto modo di ricordare la fase progettuale e preparatoria di quell'opera, riferendo in particolare degli appunti manoscritti nei quali il pittore ne aveva via via definito i contenuti, non senza cambiamenti, ma anche gli intenti espressivi, che lasciano intuire come l'artista fosse preoccupato di affidare all'opera una funzione educativa senza, però, rinunciare alla conquistata libertà e modernità espressiva. «Ricordo l'ansia sottile – ha potuto scrivere Mandorino – che lo accompagnava, ora lo rendeva allegro, ora maledettamente nervoso. La tematica di questo lavoro lo travagliava ed egli tornava a scrivere su fogli "Pittura terribilmente umana ed espressiva" con quel *terribilmente* in carattere grosso a stampatello e il resto in corsivo e infine tra parentesi, ancora più piccolo "vedere davvero"»

V'è un ultimo problema che s'è posto Capodaglio, il passaggio dalle opere del periodo parmenese a quelle del '49, che egli vede come un "contrasto" interno al percorso del pittore. Va da sé che è nella natura dell'arte la propensione al cambiamento, che avviene sempre grazie al concorso di vari fattori, anche di quelli di ordine politico-sociale, ma è proprio la ricostruzione fin qui fatta dell'intero percorso che mostra la sua costante irrequietezza e tensione verso un continuo rinnovamento. La svolta ultima di Geremia Re avviene, come s'è già detto, in un periodo di intenso dibattito sul ruolo e sulla funzione sociale dell'artista, e nel quale si fa sempre più avvertita l'esigenza di un impegno etico.

E' evidente, dalla scelta della sintassi compositiva, che il suo realismo non stava certo andando nella direzione di un ritorno al naturalismo descrittivo, perché restava dominante il colore – se n'era accorto Pagano – l'unico mezzo espressivo capace di interpretare, più degli atteggiamenti e delle espressioni dei volti, il dramma e il forte clima emotivo. La svolta verificatasi tra il '47 e il '49, risultò definitiva in occasione della mostra collettiva con Aldo Calò e Lino Paolo Suppressa, inaugurata nel Dicembre del '49 nel ridotto del Teatro Ariston, nella quale egli espose il dipinto noto come *Il mendico o Contadino*, appena realizzato e che sarebbe stato anche l'ultimo, essendo stato colto dalla morte nel Gennaio del '50⁷⁴. Di questa sua presenza alla mostra non fa fede il relativo catalogo, nel cui elenco delle opere esposte, infatti, non figura, ma ne è testimone ancora una volta Suppressa che ha raccontato, al solito modo felice e sincero, come vi giunse. Secondo il racconto, mancavano pochi minuti all'inaugurazione e Geremia Re non s'era ancora presentato. Era dovuto andare a Roma per sbrigare alcune faccende burocratiche. Poi, proprio all'ultimo minuto, s'era presentato con il nuovo quadro, che aveva sistemato togliendone tre di quelli che erano stati selezionati con «una scelta attenta, scrupolosa, indirizzata a presentarlo nel migliore e unito modo possibile». Infatti le opere selezionate documentavano con omogeneità e coerenza stilistica il periodo dal '40 al '47, ma «d'un botto egli aveva mandato a farsi benedire tutta la ...conclamata fatica di scelta con criterio di unità»⁷⁵. Per singolare coincidenza la vicenda di Geremia Re si concludeva con quest'ultimo episodio, in fondo un'ultima prova della sua coerenza. Come già in altre occasioni espositive egli non aveva mai nascosto la sua 'ansia'. Non solo, ma ora *Il contadino* - questo certamente il vero soggetto del dipinto – chiariva il senso della sua scelta finale. Il suo realismo, se tale doveva essere, non poteva certo ignorare il valore dei temi, i temi cioè che riportavano ai problemi concreti del momento, e nello stesso tempo non poteva rinunciare alla riconquistata libertà. L'incontro con Guttuso, ricordato sempre da Suppressa, dovette essere per Re un ritrovarsi in sintonia con le sue posizioni, avendo egli verificato che le ragioni espressive trovavano proprio nelle condizioni di libertà la piattaforma ideale per fondersi a quelle etiche dell'impegno sociale. In quel dipinto egli metteva a frutto in mirabile sintesi la sua ricca esperienza e cultura. E' sintomatico allora che anche Bodini, che per la mostra del '49 aveva fatto la presentazione, pur non avendo ancora visto quell'ultimo dipinto, aveva colto la direzione di marcia dell'ultimo Re, leggendola nelle opere esposte. Aveva, infatti, visto come il colore partito «da un fremito direi protoplasmatico, fino a un graduale acquisto di corposità» era giunto «alla fermezza finale dei Fiori o dell'Interno con poltrona, dove dall'estremo ispessimento della pennellata sorge vigoroso e articolato il disegno, il disegno dal colore»⁷⁶. M'era sembrato perciò evidente, già a suo tempo, il riemergere nel *Contadino* della sua antica capacità disegnativa, mentre il colore ancora ricco di sfumature ora andava stratificandosi in passaggi liquidi e diluiti che danno compattezza alla forma, resa perciò più solida e vera. In questa immagine, solenne e silenziosa, nella quale m'era sembrato di leggere l'inizio del «periodo dell'analisi e della contemplazione», era rimasto, straordinariamente condensato, purtroppo solo l'inizio di un racconto nuovo.

¹ L. Galante, *Geremia Re*, in "L'Albero", n. 49, 1972, p. 125, nota 1.

² Sul pittore cfr. M. Guastella, *Iconografia sacra a Manduria*, Bari 2002, pp. 67-72.

³ Le lettere citate sono conservate dagli eredi del pittore.

⁴ «ove lo sguardo non può stare un momento fermo senza che ammiri le deliziose pitture dei più grandi pittori e le colossali statue».

⁵ L'attestato, manoscritto, è conservato presso gli eredi del pittore. Su Lorenzo Cozza, vedi D. Moretti, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, n. 30, 1984.

⁶ Anche i documenti citati sono conservati presso gli eredi.

⁷ Tra le varie cose conservate dagli eredi dopo la sua morte segnalai nel mio primo citato lavoro (nota 1) alcuni libri che facevano parte della sua piccola biblioteca, tra i quali la monografia su Ranzoni a cura di G. Borelli, R. Boccardo, V. Grubicy, L. Conconi, R. Gialli, stampata a Milano nel 1911 da Alfieri e Lacroix Editori, della quale non deve essergli certo sfuggito il capitolo sul disegno "pittorico".

⁸ Nella citata biblioteca personale (nota 7) v'era anche una monografia su Ettore Tito. Tra i disegni conservatisi vi sono due

- studi di nudo, di piccolo formato, che sono copie dal pittore siciliano. Vale la pena di segnalare tra gli altri libri i volumi sull'Esposizione della Biennale veneziana del 1899 e sulla IV Esposizione mondiale a Venezia, curati da Vittorio Pica, e quello curato da Ugo Omerti della X Esposizione veneziana, tutti pubblicati dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo.
- ⁹ La sua carriera militare è documentata dal foglio di congedo, conservato presso gli eredi.
- ¹⁰ Nella personale del 1929 a Brindisi, in quella di Lecce del 1931 e in quella di Parma del 1943.
- ¹¹ "La Gazzetta" 2 Giugno 1929.
- ¹² N. Vacca, *La mostra d'arte di Geremia Re al Circolo del Littorio di Lecce*, "Il Giornale d'Italia" 29 Dicembre 1931.
- ¹³ A. Bertolucci, *Geremia Re*, in *Mostra d'arte contemporanea- Pitture di Geremia Re – Ceramiche di Emilio Casadio*, Parma Palazzo Marchi, 23 Maggio – 6 Giugno XXI, 1943.
- ¹⁴ *Il Ritratto nella pittura italiana del '900*, a cura di V. Sgarbi, Bologna 1991, p. 154 La scelta non è stata del tutto impropria, considerato che la figura del pianista cieco è il futuro suocero del pittore, più sorprendente è il giudizio di «stranamente moderno», con una formula troppo sintetica e, forse, ambigua nella qualificazione della "modernità" che necessitava di una esplicazione; lo "stranamente" è probabilmente a riferire alla cronologia; diventa limitante se lo si riferisce al luogo.
- ¹⁵ M. A. Fusco, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945)*, in *La Pittura in Italia -Il Novecento/1*, a cura di Carlo Pirovano, Milano 1992, p. 603. Per le implicazioni di ordine critico, quest'ultimo atto della fortuna critica del dipinto avrebbe bisogno di qualche osservazione in più. Mi limito, tuttavia, ad osservare che, come sempre accade, in tali saggi di impianto storiografico, che devono essere contenuti in poco spazio, si è costretti a sintesi vertiginose, con conseguente penalizzazione non solo della trattazione generale, ma anche e soprattutto di quella dei singoli artisti, la cui vicenda finisce per essere compressa in poche righe, e, soprattutto, con la scelta dell'opera che deve illustrarla, per essere ridotta ad un solo momento, spesso, come in questo caso, a quello della fase ancora giovanile. Per fugare il sospetto che queste osservazioni suonino come una sorta di rivendicazione campanilistica, nel caso di Re sarebbe stato opportuno rappresentarlo nella fase più matura, quando, cioè aveva all'attivo esperienze come il viaggio a Parigi e il trasferimento a Parma, esperienze storicamente significative per gli effetti che produssero sul suo percorso e per la loro comunanza con quelle di tanti altri artisti
- ¹⁶ L. Galante, *Geremia Re*, in *Geremia Re*, Catalogo della mostra, Lecce Castello di Carlo V, 11-30 Giugno 1983. In questa circostanza, nel confermare l'importanza del dipinto, che consideravo un esordio deciso e maturo, nel quale l'artista, esprimendosi in termini di sensibilibismo pittorico e grafico aveva dato vita a una visione incentrata su una vera e propria introspezione della realtà oggettiva, superando in tal modo l'interpretazione banalmente illustrativa che del naturalismo ottocentesco si continuava a dare nell'ambiente artistico salentino, lo collegai al disegno del '16.
- ¹⁷ *Il Ritratto nella pittura...cit.* p. 154.
- ¹⁸ Quando nel lontano 1972 (op.cit.) trattai di questo dipinto, ritenendo l'avvenuto superamento del naturalismo tardo-ottocentesco riconducibile più alle sue capacità 'istintive' che ad una acquisizione culturale, fui in parte condizionato da un pregiudizio, in fondo limitativo, che cioè le sue scelte del momento dovessero necessariamente tenere conto delle novità che avevano già caratterizzato le vicende artistiche dei primi due decenni del secolo, Futurismo, Metafisica, Valori Plastici, per limitarsi alla realtà italiana, pregiudizio accompagnato dal timore di incorrere nell'opposta tentazione di sopravvalutare quelle "locali".
- ¹⁹ *La Provincia di Lecce - Nuovo Annuario di Terra d'Otranto*, Galatina 1957.
- ²⁰ A. Lancellotti, *La I Biennale Romana*, Roma 1921, pp. 52, 61; id. *La prima biennale romana*, in "Almanacco Italiano", Firenze 1922, pp. 182, 190, 191.
- ²¹ P. Spadini, *Dalla «Secessione» romana alla prima Quadriennale: l'impervio itinerario di una politica espositiva*, in *Secessione romana 1913-1916*, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987; F. Pirani, *Le Biennali romane*, in *Palazzo delle Esposizioni*, Roma 1990.
- ²² E. Crispolti, *La pittura del primo Novecento a Roma (1900-1945)*, in *La Pittura in Italia ...cit.* Come è stato accertato (vedi nota 16), la giuria assolse al suo compito di selezionare le opere, che furono soltanto il 18%, per un totale di circa 3000).
- ²³ A. Lancellotti, op. cit.
- ²⁴ "Corriere meridionale", 16 Novembre 1922.
- ²⁵ G. Fiorentino, *Gli occhi del luogo in L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia – III Gli album di famiglia*, a cura di Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Crescenti, Torino 2006, pp. 89-164
- ²⁶ Cfr. *Infanzie. Il bambino nell'arte tra '800 e '900*, a cura di Rossana Boscaglia, Francesco Poli, Pompeo Valiani, Torino 2001.
- ²⁷ "Amatori D'Arte" Gallipoli, *Il Esposizione d'Arte*, Agosto MCMXXIII, Gallipoli 1923, pp. 11-12. L'Associazione s'era costituita nel '21, come si ricava da una cronaca apparsa sulla rivista "Fede" (II, nn.12-13, 1924, p. 190), nella quale si dava notizia dell'avvenuta costituzione del nuovo consiglio direttivo, il cui presidente era Elia Franich, il futuro curatore della III Biennale di Gallipoli, e soprattutto dell'ambizioso programma di attività che la stessa associazione si impegnava a promuovere, tra le quali quella di «continuare le mostre d'arte, con particolare riguardo alla produzione nostrana».
- ²⁸ *III Mostra Biennale D'Arte Moderna in Gallipoli 1925*, Lecce 1925.
- ²⁹ P. Barocchi, *Storia moderna dell'Arte in Italia – III Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale*, Torino 1990.
- ³⁰ Lecce fu la città pugliese «più pronta a recepire le novità futuriste» sia sul versante letterario, sia su quello artistico, cfr. L. Giannone, *L'avventura futurista....*
- ³¹ P. Marti, *Prima mostra salentina d'arte pura e applicata*, in "Fede", nn. 16-17 e 18-19.
- ³² *Artà - Il gusto in mostra*, Otranto Castello Aragonese, Catalogo della mostra, Galatina 2003, p. 15.
- ³³ A. Boatto, *Eros Mediterraneo-Un percorso nell'arte del Novecento*, Bari 1999.
- ³⁴ "Il Torchio", 10 Giugno 1928.
- ³⁵ "La Tribuna", 6 Luglio 1928.
- ³⁶ "La Tribuna", 4 Maggio 1929, Anno VII.
- ³⁷ P. Trecca, *France Ellys - Conversando con la grande attrice francese*, "La Voce del Salento", 11 Novembre 1928.
- ³⁸ Il passo è riportato in A. Alessandri, *Geremia Re pittore "costretto"*, "Il Bardo", V, Novembre 1995, n.2.

- ³⁹ L. P. Suppressa, *L'artista e l'uomo*, in *Geremia Re* cit. pp. 43-44. Su Lino Paolo Suppressa (Lecce 1915-2003) vedi L. Galante, *Lino Paolo Suppressa*, "L'Albero", n. 60, 1978; *Lino Paolo Suppressa – Quarant'anni di pittura 1950-1990*, a cura di M. Venturoli, Milano 1990.
- ⁴⁰ Tra i libri che costituivano la sua piccola biblioteca e tuttora conservati dalla figlia Paola, figura il catalogo della mostra, con le annotazioni manoscritte, i cui contenuti presuppongono la visione diretta delle opere annotate.
- ⁴¹ R. Bossaglia, *Il «Novecento italiano» - Storia, Documenti, Iconografia*, Milano 1979.
- ⁴² Ivi p. 144. «L'elenco di artisti aderenti al Novecento – scrive la Bossaglia – che Usellini pubblicava ha il carattere di un elenco di associati per fini pratici, non di partecipi di una corrente stilistica» (p. 48).
- ⁴³ "La Voce del Salento", 29 Maggio 1930.
- ⁴⁴ R. Bossaglia, op. cit. p. 33.
- ⁴⁵ "Vecchio e Nuovo", "Il Corriere del Salento", "La Voce del Salento". Per un quadro della stampa nel Salento cfr. E. Bambi, *Stampa e società nel Salento fascista*, Manduria 1980. Una ricostruzione della polemica è in L. Galante, *Le arti figurative*, in *Storia di Lecce – Dall'unità al secondo dopoguerra*, a cura di M. M. Rizzo, Bari 1992.
- ⁴⁶ L'importanza di questa polemica non sta solo nel fatto che l'ambiente culturale leccese era sintonizzato con quello nazionale, ma anche nel fatto che sollecitò gli artisti a misurarsi e a confrontarsi con le problematiche di quel dibattito.
- ⁴⁷ Vedi nota 6.
- ⁴⁸ Riprodotto in V. Guzzi, *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1967.
- ⁴⁹ P. Trecca, *Contemplando due opere di Geremia Re*, "La Voce del Salento", 12 Gennaio 1932.
- ⁵⁰ N. Vacca, op. cit.
- ⁵¹ *Catalogo delle prima mostra regionale del sindacato Belle Arti di Puglia*, Bari Settembre – Dicembre 1930, Bari 1931.
- ⁵² *III Mostra del sindacato interprovinciale fascista Belle Arti di Puglia*, Bari Luglio-Agosto XIV, Bari 1936.
- ⁵³ L. P. Suppressa, op. cit. p. 44.
- ⁵⁴ Ivi.
- ⁵⁵ *Manifestazioni Artistiche - Sindacato Belle Arti*, Bari Maggio-Settembre XVII, Bari 1939.
- ⁵⁶ "Il Messaggero", 11 maggio 1939.
- ⁵⁷ G. Paladini – A. Lora, *La R. Scuola d'Arte Applicata all'Industria "G. Pellegrino"*, Firenze 1942.
- ⁵⁸ M. Biancale, "Il Popolo d'Italia", 5 Giugno 1937.
- ⁵⁹ V. Ciardo, *La Terza Mostra sindacale in Puglia*, in "Rassegna dell'Istruzione artistica", Luglio-Agosto, 1936, pp.244-245.
- ⁶⁰ L. P. Suppressa, op. cit.
- ⁶¹ M. Pasquali, *La pittura del primo Novecento in Emilia*, in *La Pittura in Italia...cit.* pp.370-371.
- ⁶² Vedi nota 8.
- ⁶³ A. O. Quintavalle, *La mostra d'arte di Parma «Pro combattenti»*, in "Aurea Parma", XXVIII, 1943.
- ⁶⁴ G. Giuffré, *Giorgio Morandi*, Firenze 1970.
- ⁶⁵ "La Gazzetta di Parma", 26 Maggio 1943.
- ⁶⁶ C. Maltese, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Torino 1960, p. 392.
- ⁶⁷ V. Pagano, *L'ultimo insomma*, in "Artigianato Salentino", II, 1950, n.2.
- ⁶⁸ Gli interventi apparvero sui numeri di "Libera Voce" del 13 Marzo, 17 Aprile, 12-19 Giugno, 14-21 Settembre, 5-20 Novembre 1945; 1-15 Gennaio, 16-31 Marzo, 16-31 Ottobre, 1-15 Novembre, 16-31 Dicembre 1946; 17 Gennaio, 31 Gennaio, 7 Febbraio, 21 Febbraio 1947; da questi sono tratte le citazioni seguenti.
- ⁶⁹ Tali appunti sono le carte conservate dagli eredi.
- ⁷⁰ Appunti cit.
- ⁷¹ V. Pagano, op. cit.
- ⁷² A. Capodaglio, *Lettura di un politico di Geremia Re*, in "Sallentum", V, Gennaio-Aprile 1982, n.1. Non si può considerare uno studio quello di Lionello Mandorino «*La commedia della vita»*. *Dipinti di Geremia Re nel Cinema-teatro «Ariston» di Lecce*, in "Rassegna Salentina", IV, Marzo-Aprile 1979), ma una vera e propria testimonianza.
- ⁷³ La percezione che si ha leggendo il saggio è di un approccio critico contaminato, nel senso cioè che il procedimento tiene conto di diverse suggestioni metodologiche. Il termine "lettura", si sa, può essere variamente inteso e non è privo di una certa ambiguità; esso viene abitualmente e generalmente inteso come analisi che tende a evidenziare le caratteristiche formali e di contenuto di un'opera. Ma basta che ci si riferisca al campo della semiotica, per constatare subito che quel termine può significare qualcosa di più specifico e cioè, nel caso di questo campo di studi, ricostruzione del processo semiotico, con tutto quello che comporta in termini anche teorici, la definizione e l'applicazione di tale processo, come dire, come fanno gli addetti ai lavori, che anche in questo stesso campo esistono diversi approcci riguardo alla "lettura" dell'opera d'arte. La conferma della suddetta percezione è il ricorso che l'autore fa a categorie critiche desunte da approcci metodologici diversi, in un caso almeno manifestato con l'esplicito riferimento allo studioso, che ne è stato il formulatore, cioè Roberto Longhi, cui spetta la formula: «sintesi di forma-colore» (nella formulazione precisa: «sintesi prospettica di forma-colore», usata per definire il carattere fondamentale della pittura di Piero della Francesca); negli altri casi limitandosi a enunciarle, come ad esempio: "strutture visivo-cromatiche", "iconologia semantica" (l'iconologia non può che essere semantica), "simultaneità delle appercezioni", "carattere sémico delle figure", "notazioni sintagmatiche", "dinamismo delle sensazioni", "rappresentazione iconografico-semantica", alle quali vanno aggiunte quelle più consuete alla storia dell'arte, come "espressionismo", "post-cubismo", "naturalismo", "neorealismo" ecc., o anche "spazio geometrico e tattile", "moderata esasperazione del segno, del gesto, della luce, del colore".
- ⁷⁴ *Re Suppressa Calò*, Ridotto Teatro Ariston – Lecce, 18 dic. – 6 gennaio 1950, Presentazione di Vittorio Bodini, Lecce 1949